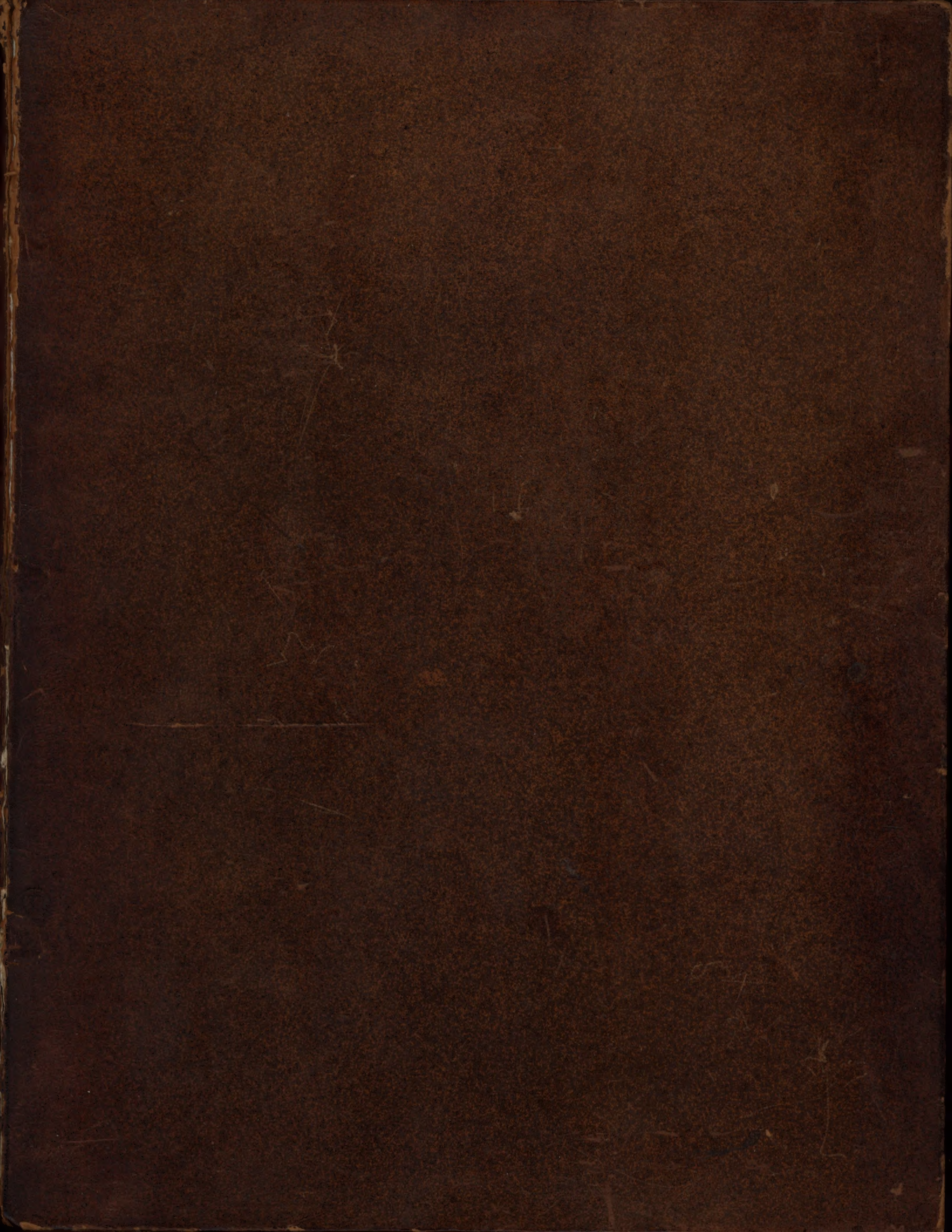
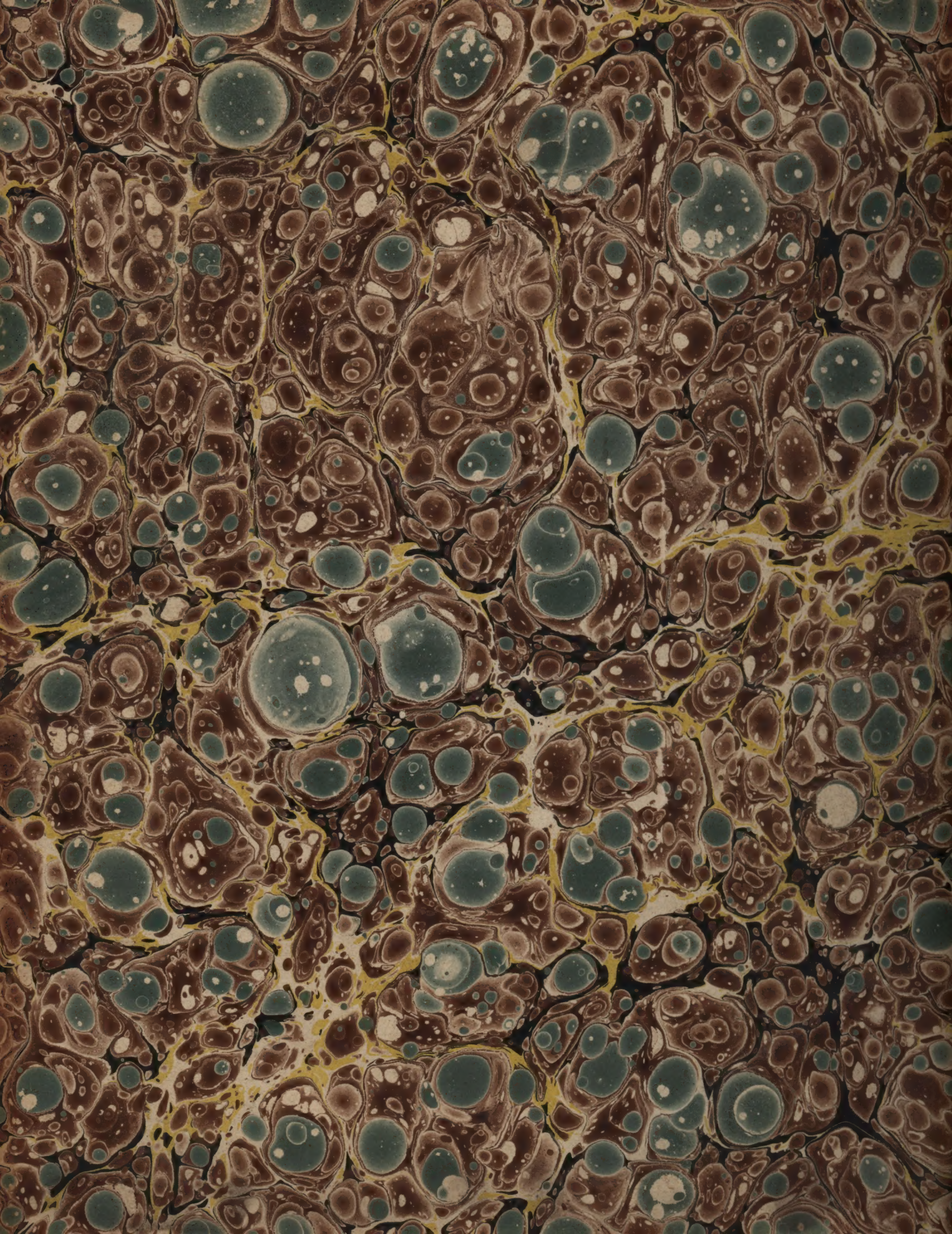



SUSTINEARE
Francis Brooks.



HISTOIRE
DE L'ART
CHEZ LES ANCIENS.

TOME TROISIÈME.



HISTOIRE
DE L'ART
CHEZ LES ANCIENS,

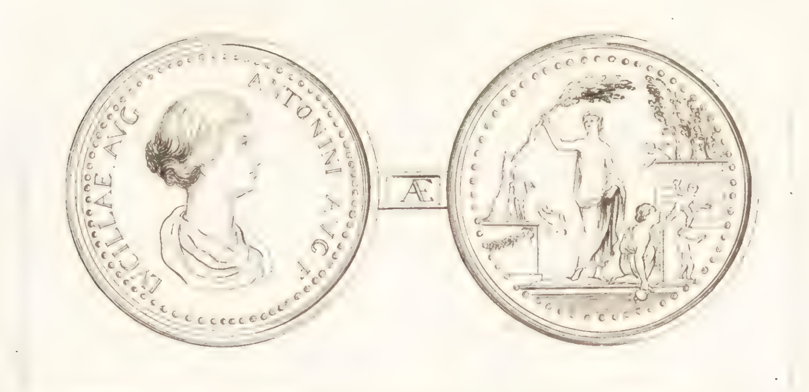
PAR WINKELMANN;

TRADUIT DE L'ALLEMAND;

AVEC

DES NOTES HISTORIQUES ET CRITIQUES DE DIFFÉRENS AUTEURS.

TOME II. DEUXIÈME PARTIE.



A PARIS,

Chez GIDE, Libraire, Quai Malaquais, N°. 1920, près la rue des Sts. Pères.

XI. — 1803.



LETTRE
DU PÈRE PAOLO,
SUR
L'ORIGINE ET L'ANTIQUITÉ
DE L'ARCHITECTURE (1).

§ I. RIEN ne pouvoit mieux convenir au génie de notre siècle, où l'on s'occupe des recherches les plus savantes sur l'antiquité, et

(1) Ce morceau, traduit de l'Italien, est du père Paolo, connu par plusieurs bons ouvrages; il l'a adressé, en forme de lettre, à M. Carlo Féa, auteur d'un livre intitulé : *Ruines de l'ancienne ville de Pestum*, publié à Rome en 1784, et qui a donné une édition italienne de l'*Histoire de l'Art*, de Winkelmann, de laquelle nous avons tiré beaucoup de notes pour celle que nous publions.

qui marche si rapidement dans la carrière des beaux arts, que la publication de l'*Histoire de l'Art*, par Winkelmann.

§ 2. Les lumières que cet écrivain avoit acquises par l'étude des meilleurs auteurs grecs et latins; ses observations sur une infinité de morceaux antiques, ou négligés jusqu'à lui, ou découverts de nos jours; enfin toutes les réflexions qui, grâce à son esprit vif, pénétrant et réfléchi, naissoient en foule de ses comparaisons des anciens monumens avec les autorités des écrivains, tout cela, dis-je, sont autant de richesses qu'il étoit avantageux de donner au public. Par-là elles sont devenues utiles à l'instruction de la postérité, et serviront de guide à ceux qui, envisageant les arts dans leur naissance, dans leurs progrès et dans les avantages qu'ils procurent, contribuent à leur perfection et à tout ce qu'ils peuvent offrir d'agréable et d'utile. Mais comme la foiblesse naturelle de notre esprit et les bornes de notre vie s'opposent à ce que nous produisions jamais rien de parfait; et comme dans toutes nos productions il reste toujours beaucoup à desirer, il étoit essentiel que les ouvrages d'un aussi excellent écrivain que Winkelmann, parussent purgés de négligences et de fautes inséparables des grandes entreprises; sur-tout lorsqu'elles sont exécutées par un esprit ardent, dont le travail rapide ne s'accorde pas toujours avec de lentes et utiles réflexions.

§ 3. Il étoit également à souhaiter pour notre siècle, où l'on encourage les beaux arts, que les Œuvres de Winkelmann ne fussent offertes à la république des lettres qu'avec l'heureuse réunion de l'utile et de l'agréable; et c'est vous qui nous avez fait ce don précieux, en vous occupant du travail épineux de redresser les fautes et les bévues échappées à la sagacité de notre immortel auteur, d'augmenter son ouvrage par de sages réflexions, et d'y jetter un plus grand jour par le secours de nouveaux monumens antiques. En considérant les grandes difficultés que vous avez eues à vaincre, j'ai été frappé d'admiration pour votre patience et votre exactitude à relever les citations

défectueuses, tant par rapport aux auteurs à qui les passages étoient attribués, que relativement aux endroits d'où ils étoient tirés. J'ai vu avec le plus grand plaisir combien vous avez apporté de précision, en soumettant à un nouvel examen les monumens cités par Winkelmann; soit que vous ayez rétabli leurs plus légères altérations, soit que vous les ayez considérés sous leurs différens aspects, pour vous assurer par-là s'ils répondoient parfaitement, par les formes, par l'attitude, par les dimensions, aux objets auxquels il auroit pu les attribuer inconsidérément par trop de précipitation, ou en se livrant à son enthousiasme ordinaire. Mais ce qui me semble d'un plus grand prix, et que je regarde comme un témoignage de votre complaisance pour moi, c'est d'avoir ajouté de nouveaux morceaux antiques à ceux qui avoient déjà été donnés par Winkelmann, de les avoir accompagnés d'observations sages et parfaitement convenables au sujet; de sorte qu'on peut dire que, par ces abondantes additions, vous avez rendu son ouvrage infiniment plus estimable.

§ 4. Pour remplir une tâche si glorieuse, vous n'aviez besoin ni de lumières, ni de secours étrangers; aussi dois-je attribuer à votre véritable attachement pour moi, ou plutôt à votre modestie et à votre rare défiance de vous-même, de m'avoir communiqué vos savantes observations, et de m'avoir forcé à vous exposer mon sentiment sur quelques remarques de Winkelmann sur l'architecture des anciens, et spécialement sur les ruines de Pestum, dont il parle en différens endroits de son ouvrage. Quel qu'ait été votre motif, je sais que, sur tout autre sujet, j'aurois pu ne pas céder à vos sollicitations; mais comme j'ai fait paroître depuis peu une histoire de Pestum, et que j'ai publié le plan des édifices de cette ville, vous aviez des titres bien fondés pour ne pas admettre mes excuses. Il étoit connu que vous n'avez jamais visité ces majestueux monumens, et que vous vous étiez adressé à moi, qui certainement les connoissois bien; j'ai donc pensé que ç'auroit été une défaite peu recevable de ma part, que d'alléguer mon ignorance

sur ces édifices qui ont fait l'objet de mes longues et mûres réflexions.

§ 5. Plein du desir de faire ce qui peut vous être agréable, et de répondre à toutes vos honnêtetés, je ne ferai aucune difficulté de vous exposer mes véritables sentimens. D'abord, sur les corrections que vous avez faites dans l'ouvrage de Winkelmann, relativement au genre d'architecture des ruines de Pestum, et à leurs dimensions; je déclare, avec la vérité qu'on est en droit d'exiger de moi comme auteur, et parce que la chose est de fait, que vous ne vous êtes trompé sur aucun point. En effet, les dimensions données dans les planches de mon ouvrage, sont non-seulement les plus exactes qui aient paru jusqu'ici; mais elles correspondent aussi parfaitement aux monumens sur lesquels elles ont été prises. Indépendamment des erreurs de Winkelmann, qui étoient trop choquantes pour qu'on ne s'occupât à les corriger: elles contenoient des contradictions manifestes, qui en faisoient appercevoir toute la fausseté. Quant à l'assertion que Winkelmann a avancée sur la parole de le Roi; savoir, qu'il existe actuellement en Grèce des temples d'une si étrange proportion, que leurs colonnes ne sont guère que de quatre diamètres de hauteur, et qu'il y en a même de plus basses encore, et en cela semblables à celles de Pestum (fait que j'ai nié dans le n°. LI de la IIIe. dissertation): je ne me refuse pas à dire ma pensée à cet égard, et à justifier mon assertion, qui d'abord pourroit paroître trop hasardée.

§ 6. Il est constant que le Roi a dit dans son ouvrage intitulé: *Ruines des plus beaux monumens de la Grèce*, d'abord dans la première partie, page 35, et ensuite à la page 28 de la seconde partie, qu'il faut considérer trois âges différens dans l'ordre dorique: le premier, c'est-à-dire, celui de sa naissance, qui étoit court et difforme, au point que les colonnes n'avoient pas quatre diamètres de hauteur, et que si elles en ont eu davantage, ce n'a été que de fort peu de chose. L'auteur croit avoir trouvé cette proportion dans un temple encore existant près de Corinthe, et dans un autre à

Athènes, dédié à Thésée. Le second âge seroit celui que donne Vitruve, dans lequel la colonne de l'ordre dorique est haute de six diamètres. Le troisième, enfin, est celui où cette colonne s'éleva davantage, et offrit une proportion plus légère. Nous ne nous arrêterons pas à ces deux derniers âges qui sont les moins anciens; toute la question roule sur le premier, pour savoir s'il est vrai (contre mon sentiment) que les Doriens aient jamais connu un ordre d'architecture d'une proportion différente de celle dont parle Vitruve; et s'ils en ont imaginé dont la proportion ait été plus courte, plus difforme, et que l'on puisse regarder comme l'ordre dorique tel que les Grecs l'ont employé dans son origine ? C'est là le systême que Winkelmann a adopté sur la foi de l'écrivain Français dont je parle, et qu'il a inséré dans ses *Observations sur l'Architecture des anciens*, que vous venez de faire paroître en italien; et il faut convenir qu'il l'appuie sur des raisons qui le font paroître, sinon totalement vrai, du moins bien vraisemblable. Pour moi, j'en ai pensé tout différemment. Cependant Winkelmann me paroît excusable, en ce que sur une chose de fait, il a cru devoir s'en rapporter à un voyageur instruit, qui avoit vu de ses propres yeux les monumens de l'ancienne Grèce, et qui a prétendu en rendre un compte exact. Il me paroît cependant qu'on aurait dû faire un examen bien plus rigoureux des deux temples de Corinthe et d'Athènes, avant que de les prendre pour base d'un nouveau systême. Je crois aussi que, dans la supposition que ces temples soient encore sur pied, et qu'ils aient les courtes proportions que leur attribue le Roi, il serait toujours nécessaire de fixer l'époque de leur construction, et d'examiner s'ils étoient antérieurs au temps dans lequel les Doriens bâtissoient selon les courtes proportions indiquées par Vitruve (savoir de six diamètres pour la hauteur des colonnes) ; pour que de cette prétendue ancienneté on pût déduire la *méthode originaire* que donne le Roi. Enfin, quand il seroit bien connu, bien prouvé, que ces monumens sont véritablement les plus anciens de tous, il me resteroit cependant un

doute qui ne seroit point à négliger; savoir, si les monumens dont il s'agit, doivent être attribués aux Doriens, et si l'ordre d'architecture qui les décore, est celui qui porte le nom de ce peuple ?

§ 7. L'écrivain dont je parle, n'a pas levé toutes ces difficultés, qu'il auroit dû prévenir et bien approfondir avant que d'établir un nouveau systême, et de diviser l'ordre dorique en trois genres, en assignant à chacun d'eux un âge différent. Ce furent ces difficultés qui me portèrent à examiner avec soin une assertion peu solide, présentée sans clarté, sans preuves, et qui est susceptible d'une infinité d'exceptions. Or, comme pour la faire voir sous son véritable point de vue, pour y répondre avec exactitude et la montrer ensuite aussi peu fondée qu'elle me le paroît, il fallait m'écarter de mon sujet, et faire une digression dans cet écrit, où je ne veux parler que de l'architecture en général; j'ai craint qu'elle n'y parût déplacée et fastidieuse à mes lecteurs; de sorte que, faisant abstraction de cet objet, je me suis tenu à ce mot d'Horace :

. . . . . . *Ridiculum acri*
Fortius et melius magnas plerùmque secat res (1).

§ 8. Cependant j'entreprendrai d'expliquer bien au long ce que je pense sur les trois difficultés qui me sont venues à l'esprit, et dont j'ai déjà fait la division, ce qui me semble devoir être plus agréable. Je crois aussi que vous trouverez mon travail digne d'attention, et propre à suspendre l'opinion de ceux qui ne veulent pas se livrer trop légèrement à des idées nouvelles, ni s'occuper à les réfuter. D'abord, qui peut assurer que les deux âges dont il est question; savoir, celui dans lequel les colonnes avoient moins de quatre diamètres de hauteur, et celui où elles étoient un peu plus hautes, aient réellement existé ? Voilà ce que le Roi assure, lorsqu'il avoit vu le premier de ces deux temples de l'ordre le

(1) *Satyr. lib.* 1, *Sat.* 10, *vers.* 14.

plus bas, propre à confirmer son opinion, en passant par hasard dans un lieu appelé *Toricion*. Il ajoute que, faute d'instrumens et d'échelle, il en prit les mesures avec des joncs attachés au bout les uns des autres, et que ce fut à vue d'œil qu'il prit la forme et la largeur du chapiteau; et c'est sans doute aussi de cette même manière qu'il se sera assuré du rétrécissement des colonnes. Je sais bien que l'œil d'un habile dessinateur a de la justesse, et se trompe difficilement; mais je puis dire, sans l'offenser, que l'exactitude du compas et du pied l'emporte sur celle de cet organe. Un monument antique qui doit servir de règle à un nouveau système, ne doit pas être examiné à la hâte, ni être mesuré à vue d'œil. On sait que la précision qu'exigent les mesures en fait d'architecture, s'accorde mal avec la marche précipitée des voyageurs. Pococke vit aussi dans ses voyages le même temple de Thésée; mais, au lieu de dire que l'ordre en est de cinq diamètres, il lui en donne sept (1). Au surplus le Roi n'hésite pas à nous avouer, dans la seconde édition de son ouvrage, qu'en donnant les dessins des monumens antiques des Grecs, il a cherché plutôt à les montrer d'une grande beauté que parfaitement conformes aux édifices qui lui avoient servi de modèles. Ce n'est donc pas faire injure à la réputation de cet écrivain que de douter de l'exactitude de ses mesures; puisqu'on sait que beaucoup d'erreurs de ce genre qu'il a commises dans l'examen des monumens grecs ne doivent être attribuées qu'au défaut de temps, des choses nécessaires, et sur-tout de cette tranquillité d'esprit dont on a tant besoin pour s'appliquer aux objets des sciences, et dont on ne peut jouir dans un pays barbare.

§ 9. Mais, pour ne point attaquer la haute estime que le Roi s'est acquise à juste titre dans la république des lettres, je conviendrai avec lui que les deux édifices à courtes proportions, dont il parle, existent réellement, l'un à Corinthe, l'autre à Athènes.

(1) *Description of the East*, *etc. Tom. II*, *part.* 2, *pl.* 169.

Il me reste seulement un autre doute, sur lequel j'aurois desiré que cet écrivain se fût expliqué clairement, et qui a rapport au degré d'antiquité de ces monumens ; car s'ils sont postérieurs au temps auquel l'ordre dorique étoit déjà fixé à la hauteur de six diamètres, il est impossible de leur appliquer cette méthode primitive et très-ancienne de bâtir qu'on a supposée : on devroit, au contraire, les regarder comme des constructions fantasques, d'un style, si l'on veut, antique, mais mal entendu ; soit qu'on ait voulu se servir des pierres qu'on avoit sous la main, soit par l'effet de quelques autres circonstances, qu'il seroit difficile de deviner, et inutile même de vouloir chercher à connoître. On ne doit pas considérer un ouvrage de l'art comme antique, ou comme attestant un des premiers essais de ce même art, par la raison seulement qu'il est grossier, difforme, sans proportions dans son ensemble, et privé d'ornemens ; puisque, dans des temps modernes, on a vu paroître des ouvrages mal conçus et exécutés sans la moindre méthode. Ce seroit assurément une chose étrange que deux morceaux de peinture ou de sculpture à formes strapassées, peinées et roides, pussent, par ces seuls défauts, mériter dans les cabinets une place due aux premiers essais des arts. Quoiqu'un contour sec et une exécution grossière décèlent un ouvrage des premiers temps de l'art, il y a une infinité d'autres circonstances qui ne permettent pas qu'on se trompe sur leur époque. Les preuves en sont fournies par la matière même des monumens, par leurs formes, par les dégradations que le temps destructeur y a faites, enfin, par la lumière même que peut nous donner l'histoire sur le sujet, lorsqu'elle en parle. Le Roi auroit donc dû produire quelques preuves de l'antiquité des deux monumens dont il s'agit, s'il eût voulu nous convaincre qu'ils sont d'un temps plus reculé que celui de l'ordre dorique qui nous est connu.

§ 10. J'ai toujours regardé ces sortes de preuves comme indispensables ; j'ai donc cherché à me les procurer, et j'en ai fait le rapprochement, lorsque j'ai voulu exposer aux savans mes opinions

sur les antiquités de Pestum. C'est en suivant cette méthode, que j'ai démontré qu'elles sont des plus anciens temps. Je présumai bien qu'on pouvoit tirer une sorte de conjecture sur leur origine étrusque, de ce que ces monumens sont de courte proportion, et qu'ils sont formés de grandes masses de pierre ; mais je ne regardai pas cela comme des preuves suffisantes pour y reconnoître le caractère des travaux de ces peuples, et comme l'ouvrage d'un temps antérieur à l'origine des trois ordres grecs. Puis, d'après plusieurs circonstances qui s'y rencontroient, et l'histoire qui venoit à leur appui, j'ai tenté de réduire la question à ce point; savoir, si le massif de ce monument, et la solidité qui le caractérisoit, correspondoient au temps reculé de sa construction. Il me semble que le Roi auroit pu procéder de même pour nous convaincre que les deux temples dont il est question, existoient à une époque plus reculée que celle où l'on employoit l'ordre dorique ordinaire, et connu de nos jours. Mais comment auroit-il pu le faire, puisqu'on ne trouve que des raisons qui servent à combattre sa proposition ? Il convient dans son ouvrage, qu'il ne sait à qui le temple qu'il a vu près de Corinthe, avoit été dédié; mais que celui d'Athènes étoit consacré à Thésée. Assurément, s'il y eût un temple antique à Corinthe, ce fut celui de Neptune. Les peuples de ce lieu respectoient cette divinité par-dessus toutes les autres, ou, pour mieux dire, c'étoit la mer qu'ils honoroient, et qui faisoit l'objet de leur reconnoissance pour les grands avantages qu'ils en retiroient; et c'est-là l'origine de la fable du différend survenu entre Neptune et Apollon sur l'empire de Corinthe (1), pour décider si ces peuples devoient le bonheur dont ils jouissoient à l'heureuse exposition et à la douceur de leur climat, où à la disposition de leurs côtes, où la nature avoit formé les ports les plus commodes. Neptune remporta la victoire, resta maître de l'Isthme, et fut tellement en honneur chez les Corinthiens, qu'ils instituèrent des jeux qui, dans la suite, devinrent si célèbres, que même après la destruction de Corinthe, les Sicioniens,

(1) Pausanias, *lib. II*, *cap.* 1, *pag.* 112.

jaloux de perpétuer cette religieuse solemnité, vinrent tous les ans les renouveller sur les ruines d'une ville désolée et presqu'anéantie (1).

§ 11. Ce temple, qui doit avoir été de la plus haute antiquité, ayant été consumé par les flammes, du temps d'Agésilas (2) suivant Xénophon, ne peut donc être celui que le Roi a été à portée de voir. Un pareil accident a détruit, au rapport du même Xénophon (3), à Athènes, le temple de Pallas, que Winkelmann voudroit attribuer à Thésée, comme nous l'avons déjà dit. Mais à quoi bon nous écarter de la question, pour savoir le temps auquel ce temple fut construit; puisque Pausanias (4) et Plutarque (5) nous apprennent que ce fut après la bataille de Marathon. Je ne vois donc pas comment on peut prétendre qu'il existoit, dans la Grèce, des édifices antérieurs au style des Doriens qui nous est connu. Il se pourroit aussi que celui de ces temples qui se voit près de Corinthe, et auquel le Roi paroît, comme on l'a vu, s'attacher le plus, n'ait pas été tellement détruit par l'incendie, qu'on n'ait pu le rebâtir encore sur les colonnes qui peuvent avoir été conservées. Je ne dirai rien, pour le moment, sur une observation relative aux fréquens incendies qui affligeoient la Grèce dans ces siècles reculés, et qui, entre plusieurs autres conjectures, servent à faire penser que ces temples étoient simplement de bois : je me borne à remarquer que les édifices de Corinthe étoient totalement détruits par les incendies. On connoît la mauvaise administration de Lucius-Mummius à l'égard de cette magnifique cité. Strabon (6), dans son récit, la compare aux dévastations exercées sur la malheureuse Carthage (7). Si celle-ci ne se releva jamais de sa ruine, Corinthe ne parvint à se rétablir qu'après un siècle (8); bonheur qu'elle dut à la générosité de César. Dans ces funestes circonstances, les monumens somptueux, et les productions des sciences et des arts furent en proie à la fureur des armées romaines, par-tout

(1) Pausanias, *lib II*, *c* 3, *p.* 114.
(2) *Hist. Græc.*, *lib IV*, *p.* 526, *C.*
(3) Id., *ibid. lib. I*, *pag* 442, *D.*
(4) Pausan., *lib. I*, *cap.* 17, *p.* 41.
(5) Plutar. *In Theseo*, *Op.*, *tom. I*, *p.* 17.
(6) *Géogr.*, *lib I*, *pag.* 584.
(7) *Ibid.*, *lib XVII.*, *pag.* 1190, *C.*
(8) *Ibid.*, *lib. XIV*, *pag.* 985, *B.*

victorieuses. Polybe nous apprend ces faits dans ses histoires; et si, d'un côté, il loue Mummius pour ses vertus magnanimes, il le blâme, d'un autre côté, avec raison, du peu de cas qu'il fit des chefs-d'œuvre de l'art (1).

§ 12. Si, long-temps après les incendies et les ravages de tout genre, ces édifices furent reconstruits du temps de César, qui peut nous assurer qu'ils aient conservé leurs anciennes formes et proportions, ou bien qu'ils n'aient été relevés au hasard avec les mêmes pierres qui se trouvoient sous la main, et sans suivre aucun des principes de l'art qui pouvoient être connus alors? D'après tous ces doutes, ce seroit hasarder trop que de vouloir établir un systême, comme prétend le faire l'écrivain Français. Mais supposons que les deux temples qu'on donne pour exemple, soient tels qu'on nous les représente; et admettons que leur antiquité soit beaucoup antérieure à l'invention des ordres de l'architecture grecque, et par conséquent à l'ordre dorique connu; il restera encore un troisième problême à résoudre; savoir, si la construction de ces massifs de bâtimens doit être attribuée aux Doriens de la Grèce, ou à quelqu autre peuple plus anciennement qu'eux versé dans l'architecture. Par conséquent, les deux premières difficultés vaincues, il resteroit encore de fortes raisons qui empêcheroient d'applanir la troisième; et l'on perdroit ainsi tout espoir de gagner la cause.

§ 13. S'il étoit prouvé que l'on trouvât dans la Grèce de ces monumens à proportions lourdes, tels que ceux dont le Roi nous donne la description, qui, en même temps, décélassent une antiquité antérieure à l'invention de l'ordre dorique connu; bien loin alors de les regarder comme des travaux faits par les Doriens, on seroit porté à croire qu'ils ont été construits par les Orientaux, ou par les Etrusques. Je ne me dissimulerai point cette conséquence, et le savant le Roi auroit bien pu aussi ne la point perdre de vue. J'avoue également que je ne puis décider si ces ouvrages de l'art doivent être attribués aux Grecs, ou plutôt aux Tyrréniens : l'architecte Français n'hésite point de les donner aux premiers, se fondant sur ce que tous les écrivains veulent

(1) *Apud* Strabonem, *lib. VIII*, *pag.* 584.

que l'architecture ait pris naissance dans la Grèce ; d'où il conclut que les Grecs seuls doivent être regardés comme les inventeurs des plus anciennes méthodes de bâtir. La foiblesse de ce raisonnement démontre celle de la cause. On n'est pas fondé à avancer que tous les auteurs soient d'avis que l'architecture ait pris naissance dans la Grèce; lorsqu'il y en a un grand nombre qui soutiennent que l'invention de cet art est due aux peuples d'Orient, d'autres aux Egyptiens, et que nous en devons une grande partie aux Etrusques. Si, sur ce point, quelques-uns ont accordé un tribut de louanges au génie des Grecs, ce n'a été que par rapport à l'élégance du style, aux ornemens, et à ces nobles et belles proportions dont ce peuple ingénieux embellissoit tous les beaux arts; mais non pas relativement aux premiers principes et aux fondemens de l'art, dont l'origine a beaucoup précédé le temps éclairé de la Grèce. En effet, je voudrois que dans l'architecture on fît la distinction du talent qui a procuré à l'homme une habitation commode, durable, propre à ses besoins, même à ceux d'une vie sociale et aisée, et de l'art qui a employé les ornemens, l'élégance et la grâce dans les édifices, afin d'en déduire cette vérité que, si les Grecs furent les inventeurs des beautés sublimes qui ont été ajoutées depuis, ils ne le sont pas de sa partie essentielle et fondamentale. Ce seroit une chose bien étrange si nous autres Européens, après avoir abandonné le vêtement simple et majestueux des Orientaux, pour nous couvrir d'un habillement de grandeurs différentes, ici court sans motif, là long sans être plus commode; tantôt étroit et nous serrant avec excès, tantôt large sans nous mieux couvrir; d'un côté garni de morceaux qui pendent, on ne sait pourquoi; et d'un autre côté avec des additions qui ne sont d'aucune utilité; si, dis-je, avec tous ces bizarres agrémens, que nous pensons constituer le bon goût dans l'art de se vêtir, nous prétendions avoir imaginé les moyens de nous couvrir le corps avec décence, et de le garantir des intempéries des saisons.

§ 14. Ce ne sont pas les seuls ornemens qui constituent le vrai beau ni l'utile de l'architecture : c'est par la solidité, les formes durables, par la commodité et la disposition raisonnée des parties, bien d'accord

avec le tout, qu'elle devient propre à nos besoins, et peut remplir le but qu'on se propose. Si donc les Grecs n'ont inventé que les ornemens dans l'architecture; et si, au contraire, les autres nations (comme les meilleurs écrivains en conviennent, et comme je le puis démontrer clairement), nous ont donné l'essence et l'ame de ce bel art, il faudra convenir que les deux temples simples et grossiers dont il est question, sont l'ouvrage d'autres peuples que les Grecs, et que plus le Roi fera d'efforts pour nous représenter ces monumens comme lourds et sans grâce, moins il parviendra à prouver qu'ils ont été construits par les Grecs. Mais avant que de pousser plus avant cette discussion sur laquelle il faut répandre toute la clarté possible, jettons un regard sur l'histoire qui nous fournira des lumières pour nous conduire promptement et d'une manière sûre à la solution de cet important problême.

§ 15. Maintenant, qu'on admette que le plus ancien des styles suivis en Grèce pour l'architecture, soit le style dorique; et, qu'en s'accordant sur la dénomination, on en fasse honneur aux Doriens. Mais à quels Doriens? . . . . car nous savons qu'il y a eu plusieurs peuples de ce nom qui n'habitoient pas la Grèce. Il y avoit la Doride Phénicienne (1), celle du Pentapole (2), et celle du golfe Persique (3). Quels furent donc les Doriens qui inventèrent l'art de bâtir? Seroient-ce ceux de la Grèce? Voilà ce qu'il s'agit de prouver. Posons donc que ce soient ceux-ci. De tous les peuples qui s'établirent dans cette fameuse et fertile contrée, aucun ne fut plus vagabond, ni plus indécis sur le choix de sa demeure. Hérodote (4) nous dit qu'avant de se fixer, ils habitèrent les monts Ossa et Olympe, où ils furent conduits par Dorus, fils d'Hellen, qui étoit leur chef. De là ils allèrent sur le Pinde; puis ils se rendirent dans un lieu appelé *Macednon*, ensuite dans la Driopède, et enfin dans le Péloponnèse. Le même écrivain rappelant ensuite leur origine, prétend qu'ils descendoient des Egyptiens.

(1) Flav Joseph. *Contrà Appionem*, *lib. II*, *cap.* 9. Steph. *in fragm.*

(2) Hérodot. *Lib. I*, *cap.* 144, *p.* 71.

(3) Stephan. *De Urbib. V.* Dora, *pag.* 250, *et in fragm.*

(4) *Lib. I*, *cap.* 56, *pag.* 26.

Strabon (1) en parle très-différemment, et place leurs divers séjours en Crète, à Rhodes, à Halicarnasse, à Gnide, à Cos, et cela même après la prise de Troye. Lors donc que nous prétendons qu'il y a eu un ordre d'architecture plus ancien que cet âge où les arts fleurirent en Grèce; lorsque nous voulons attribuer aux Doriens, qui n'y étoient pas encore établis, qui n'étoient pas encore perfectionnés dans les arts, la connoissance d'une espèce d'architecture; il faut bien penser qu'elle n'étoit pas de leur invention, mais une méthode qu'ils auront apportée en Grèce des pays qu'ils habitèrent d'abord, ou de ceux dans lesquels ils firent un assez long séjour.

§ 16. Hérodote nous a dit que les Doriens étoient originaires d'Égypte. Cet auteur dit aussi, avec Platon (2) et Théopompe, rapporté par Africanus (3), et suivi par Diodore (4) que l'on peut aussi regarder les Athéniens comme une colonie sortie de l'Égypte. Leurs premiers édifices furent donc construits dans le style oriental; et s'ils firent des monumens plus simples, plus solides que les trois ordres grecs, il ne faut pas les envisager comme des ouvrages grecs; mais comme des productions étrusques, ou faits dans le goût des peuples chez qui les Étrusques le puisèrent, et d'où ils le transportèrent ensuite en Italie. En effet, peut-on prétendre, sans violer l'ordre de la chronologie, que l'architecture prît naissance en Grèce? Hérodote, ce père de l'histoire profane, dit que les Égyptiens furent les premiers qui élevèrent des temples à leurs divinités (5), que les édifices formoient des massifs d'une grandeur surprenante, tels que le labyrinthe et les pyramides (6). Strabon (7), en parlant de ces monumens, les appelle les merveilles du monde; Diodore de Sicile

(1) *Lib. VI, cap. 53, pag. 461.*

(2) In Timæo. *Oper. tom. III, p. 21 in fine.*

(3) *Apud* Euseb. *De præp. evang., lib. X, cap. 10, p. 491.*

(4) *Biblioth., lib. I, § 28, p. 33.*

(5) *Lib. II, cap 4, p 105. Vide* Lucianum, *de Deâ Syriâ, circà init.*

(6) *Ibid., cap. 148, pag. 146.*

(7) Strab., *lib. XVII, p. 1161, C. Orbis spectacula.*

les nomme des habitations éternelles (1), et Martial, à leur exemple, les célèbre aussi dans ses vers (2):

Solaque non norunt hæc monumenta mori.

Sanchoniaton, écrivain d'un âge si reculé, que les savans (3) croyent qu'il a vécu avant la guerre de Troye, parle de temples égyptiens élevés aux divinités de ce peuple, qui étoient soutenus par des colonnes, et qui renfermoient des statues de bois (4), pratique, qu'au dire du même auteur, les Phéniciens prirent des Egyptiens; quoique ces premiers fussent instruits dans l'art de bâtir long-temps avant les Grecs. Enfin, nous savons, par Diodore (5), que les Grecs s'honoroient anciennement d'avoir possédé un certain Recus et ses fils, architectes fameux, qui avoient appris leur art en Egypte. Mais que dirons-nous du fameux temple de Salomon (6), si célèbre par sa beauté et par sa grandeur? que dirons-nous de ces colonnes de marbre employées du temps d'Assuerus, et dont il est parlé dans le livre d'Esther (7); de ces arcades citées dans le livre des Rois (8) et dans ceux de la Sagesse (9), c'est-à-dire, du temps de Salomon; enfin, de ces pierres si bien taillées, si bien polies, avec lesquelles on bâtissoit du temps de Moyse (10). Tous ces monumens historiques ne nous prouvent-ils pas que l'art de bâtir étoit en vigueur bien des siècles avant que les Grecs eussent imaginé de mettre une pierre sur l'autre pour en former ces grottes, ces cabanes, au milieu desquelles Thucydide nous les dépeint avant la guerre du Péloponnèse.

(1) Diod., *lib. I*, § 63, *pag.* 72. Æternæ habitationes

(2) Martial., *lib. X epigr* 2, *vers. ult.*

(3) Goguet, *dissertat on à la fin du tome II, de l'Origine des lois*, *etc.*

(4) Apud Euseb. *De præp. evang.*, *lib I*, *cap.* 9, *p* 32.

(5) Diodor. apud Euseb. *De præpar. evang.*, *lib. X*, *cap.* 8, *p.* 482.

(6) Regum *lib. III*, *cap.* 6 *et seq.*

(7) Esther., *cap.* 1, *vers.* 6. Vide etiam Cant. Canticor., *cap.* 5, *vers.* 15.

(8) Reg., *lib. I*, *cap.* 15, *vers.* 12.

(9) Proverb., *cap.* 20, *vers.* 26.

(10) Exod., *c.* 20, *vers.* 25. Deuter., *cap.* 10, *vers.* 1, 3.

§ 17. Je crois avoir prouvé la différence de l'âge auquel les Grecs commencèrent à bâtir, d'avec celui où, bien long-temps auparavant, il existoit des monumens immenses élevés par les Etrusques. Il eût même suffi de ce que j'ai dit, dans mon ouvrage, sur Pestum (1), pour répondre à le Roi, et pour le convaincre qu'on ne doit pas attribuer aux Grecs l'invention de l'architecture; mais seulement son élégance et ses ornemens les plus recherchés. Et véritablement, je me flatte d'avoir prouvé que quand les premiers Grecs vinrent de la Phocide en Italie, non-seulement les Tyrréniens étoient déjà avancés dans l'architecture, mais que même ceux de Pestum étoient en état d'enseigner aux nouveaux habitans l'art de bâtir une ville, et qu'aussi ils avoient déjà entouré Pestum de ces solides et superbes murailles qu'on y voit encore aujourd'hui, lorsque les Sybarites vinrent pour y fixer leur demeure. Or, qui peut mettre en doute, après les autorités imposantes que j'ai citées, que, dans le temps où ces diverses colonies s'établirent dans notre pays, aucune d'elles n'avoit connoissance des trois ordres d'architecture pratiqués en Grèce, ni même d'une manière solide de bâtir? D'après cela, s'il se voit en Italie un édifice de formes et de proportions, tels que ceux de Pestum, conséquemment d'un style oriental ou étrusque, comment prétendroit-on l'attribuer à l'industrie d'hommes qui n'avoient ni talent, ni intelligence dans l'art de bâtir, plutôt que de le donner au génie de ces peuples, avec lequel il paroît avoir le plus de conformité.

§ 18. Comme je vous ai déjà marqué l'époque des très-anciennes fabriques de Pestum, ce qui nous conduit à reconnoître l'antériorité des Tyrréniens dans l'art de bâtir, je veux maintenant répondre à un doute que vous avez élevé, l'effacer de votre esprit, et sans faire appercevoir l'utilité de cette découverte, parce que j'ai fort à cœur de vous voir parfaitement convaincu de mon opinion. Votre doute se fonde sur le mot grec ἔθεντο (*ethento*), dont se sert Strabon à l'occasion de la muraille que les Sybarites construisirent à Pestum. On donne communément à ce mot le sens *élever*, *édifier*; et moi,

(1) Vide Pæsti rudera, *dissert. III*, *n°. 7 et seq.*

au contraire, je l'ai expliqué dans un sens tout opposé, c'est-à-dire, j'ai pensé qu'il vouloit dire *jetter à bas, détruire* : ce qui donne lieu à deux conséquences bien différentes, puisqu'en adoptant la première acception de ce mot, il seroit prouvé que les Sybarites avoient bâti les murs de Pestum; tandis que l'interprétation que j'ai adoptée, démontreroit que ces murs furent élevés long-temps avant par les Etrusques, et que du côté de la mer ils furent abattus, lorsque les Sybarites devinrent maîtres de la ville. Il me reste donc à examiner votre doute et à y répondre, ce que je me flatte de pouvoir faire de manière à vous convaincre parfaitement.

§ 19. Votre doute doit principalement être attribué au passage sur lequel j'ai appuyé mes preuves; savoir, que le mot ἔθεντο vient du verbe θέω, ou de τιθημι, mot plus d'usage et moins ancien, qui veut dire également *poser* et *déposer, construire* et *abattre.* Il vous a paru que les exemples que j'ai rapportés (1), ne peuvent pas s'appliquer au passage de Strabon; parce que, dans quelques endroits, il est pris dans un sens figuré et métaphorique, comme *terminer, faire cesser la guerre, rejetter les injures*, etc; ou bien de choses qu'on dépose après les avoir portées, comme les armes que *jettèrent bas* les soldats de la garnison, le casque qu'Ulisse *jetta par terre.* Pour vous répondre, j'observerai en premier lieu, qu'à l'égard des verbes qui ont différentes significations, il est nécessaire de bien réfléchir sur l'ensemble du discours, afin de pouvoir déterminer, avec exactitude, leur véritable sens. Ici sur-tout il faut que je m'appuie sur ce raisonnement, pour prouver que le mot dont s'est servi notre géographe, ne peut être interprété par celui de bâtir. Ajoutons à cela les exemples qui portent à croire que les écrivains se sont servis le plus ordinairement de ce verbe dans un sens totalement opposé à l'idée d'*élever*, de *construire*, de *bâtir.* En effet, posons que les expressions de Thucydide et de Platon soient métaphoriques; qui est-ce qui ne sait pas que la métaphore suit toujours le sens propre du mot? Et comme nos deux écrivains, en disant que la guerre ou les injures *étoient*

(1) Pæsti rudera, *dissert. II*, *n°.* 11.

terminées, n'ont pas voulu faire entendre qu'elles *avoient actuellement lieu*, qu'elles *étoient en activité;* mais, au contraire, qu'elles *étoient terminées*, qu'elles *n'avoient plus lieu;* il en résulte toujours qu'elles *cessoient d'exister.* Ainsi, lorsque Platon se sert de la même expression dans le sens propre, en parlant d'une muraille, assurément elle aura et la même signification et la même force. Quant aux armes des soldats de la garnison, et au casque d'Ulisse, ce mot ne peut signifier qu'elles étoient placées sur le dos des soldats, etc.; puisqu'il est démontré, par plusieurs exemples, que le verbe dont il s'agit, peut exprimer une action contraire à celle d'*édifier*, de *bâtir*, telle que celle de *jetter à terre.* Nous avons, dans Homère, un passage où il est dit (1) : « Le jour » même on descend cette urne (contenant les cendres d'Hector) dans » une fosse profonde ». Or, qui oseroit soutenir que le poëte ait voulu dire, que l'on porta l'urne sur les épaules, et que le verbe τιθημι y donne ce sens par son énergie ?

§ 20. Je crois devoir faire ici, de nouveau, la réflexion que le seul ensemble du discours peut lever tout doute à cet égard. Après avoir fait voir que le passage cité de Strabon, n'offre point de sens, ou doit nécessairement être entendu d'une destruction de muraille faite par les Sybarites, je ne pense pas qu'on doive rien exiger de plus pour admettre cette explication, et dès-lors elle me paroît suffisante. Néanmoins, pour achever de vous convaincre, je veux aller plus avant, et rechercher non-seulement le sens qui suit le mot dont il s'agit, mais aussi le sens qui le précède. Voici le passage rendu littéralement (2) : « Les Sybarites élevèrent (*posuerunt*) une muraille » du côté de la mer, et les Pesténiens s'enfuirent vers la montagne ». Supposons un moment que le mot *posuerunt* veuille dire, ils élevèrent une muraille à la ville de Pestum du seul côté de la mer. Eh quoi ! les autres parties de la ville qui n'étoient pas du côté de la mer, restèrent donc sans muraille ? Une ville seroit plaisamment défendue, si elle n'étoit garnie de muraille que vers le midi ; tandis qu'elle resteroit

(1) Iliad., *lib. XXIV.*, *vers.* 797.

(2) Strabon, *lib. V. in fine*, *p.* 384 : *Murum Sybaritæ ad mare posuerunt; habitatores autem sursùm commigraverunt.*

découverte de tous les autres côtés. Mais passons à la suite dont j'ai fait mention dans mon ouvrage. « Aussitôt qu'ils virent un mur élevé, » ils gagnèrent les montagnes ». Et pourquoi ? Quelle crainte pouvoit leur donner une portion de muraille? Si, au contraire, le mot *posuerunt* s'entend par *abattre*, *détruire*, tout ira bien; et mon opinion ne trouvera plus de difficulté. Effectivement, les Sybarites, voulant se rendre maître de Pestum, abattirent la muraille du côté de la mer, ce dont il reste encore des vestiges, comme je l'ai déjà fait remarquer: car on voit que le mur a été refait dans cet endroit, et qu'il est d'une construction différente, et conséquemment postérieure aux parties qui en ont été conservées. Par ce moyen, on conçoit que les Pesténiens, craignant de tomber entre les mains des ennemis, s'enfuirent par la partie opposée à celle de leur invasion, qui étoit le côté des montagnes. Mais retournons d'où nous sommes partis.

§ 21. Comme les murailles de la ville de Pestum sont encore sur pied, ainsi que le plus grand de ses temples, monumens qui sont de la même espèce de pierres et de la même pratique de bâtir, qui fut en usage jusqu'à l'époque où les Sybarites vinrent en Italie; nous avons donc des constructions antérieures à l'invention des ordres grecs: et comme il est démontré que ces fabriques décèlent en tout le style de l'architecture étrusque, il en résulte que l'art de bâtir étoit connu, avant que les Doriens eussent inventé l'ordre dorique qui nous est connu; et lorsqu'il se rencontre un ordre plus simple, on peut l'attribuer à quelqu'autre nation, sans qu'il soit besoin, pour cela, d'introduire différens âges et différentes manières doriques de construire. Cependant, si cet argument chronologique, tiré des fabriques de Pestum, ne satisfaisoit pas ceux qui, avec le Roi, auroient pris à tâche de soutenir que l'architecture a pris naissance en Grèce, nous allons en avancer un autre qui ne blessera en rien l'ordre de la chronologie.

§ 22. Le seul motif qui porte ce savant écrivain à former divers âges, et à les adapter à l'ordre dorique, vient de la découverte de ces deux temples, dont l'un a des colonnes d'environ quatre diamètres de hauteur, et l'autre de quatre diamètres et demi, tout au

plus. Ces lourdes proportions frappèrent désagréablement son esprit; il les jugea absurdes et sans exemple. Cela lui fit croire qu'il avoit trouvé le berceau de l'architecture, et l'art dans sa naissance, et, pour ainsi dire encore enfant. C'est dans cet état que l'architecture de ces temps peut être considérée en Grèce; mais à cette même époque, et avec les mêmes courtes proportions, elle doit être regardée comme adulte, et même déjà vieille. L'écriture sainte, en parlant des colonnes du temple de Salomon, nous indique les proportions de deux entr'autres : elles avoient dix-huit coudées de hauteur, et leur circonférence étoit de douze coudées (1). Flave Joseph ajoute qu'elles étaient cannelées, et que les cannelures avoient quatre doigts de large (2). En prenant donc le diamètre de cette circonférence, on aura quatre coudées qui, comparées à dix-huit, donneront une hauteur de quatre diamètres et demi. Voilà donc des colonnes à basses proportions, mille ans avant l'ère vulgaire, et plus de cinq siècles avant la guerre du Péloponnèse, et avant que les arts eussent commencé à fleurir dans la Grèce, sous le gouvernement de Périclès. Voilà donc l'origine de cette architecture lourde, massive et solide, qui prit naissance en Orient, qui, dans les contrées méridionales, fut adoptée par les Tyrréniens, et que les Grecs adoptèrent ensuite. Bientôt les Doriens lui donnèrent de la légèreté; elle devint élégante sous les Ioniens et les Corinthiens. Ainsi les deux monumens que le Roi a vus, et dont il est ici question, s'ils existent véritablement comme il nous les donne, et s'ils sont aussi antiques qu'il les suppose, ne sont ni Doriques ni Grecs.

§ 23. Je ne veux pas rejetter l'opinion de quelques personnes sur les preuves qu'on peut tirer du temple de Jérusalem. Elles voudroient ne pas faire entrer dans une discussion sur l'architecture, ce respectable monument, comme un ouvrage ordonné par Dieu, et bâti d'après les règles qu'il avoit prescrites. J'avoue que c'est chose que je n'entends pas, et je ne sais même pas comment d'autres ont pu

(1) Reg., *lib. III*, *cap.* 7, *vers.* 15. Jerem., *cap.* 52, *vers.* 21.

(2) Flav. Jos. *Antiq. Juadai.*, *lib.* 8, *cap.* 3, *n°.* 4.

la concevoir. Quand il seroit vrai que ce fût à cette époque que prit naissance l'art de bâtir de grands et somptueux édifices, et que ce temple eût été le premier de ce genre (chose que je ne puis admettre) ; et quand même il faudroit convenir que jusqu'à ce temps-là on avoit ignoré les justes proportions de l'architecture, et que ce fut Dieu qui les avoit enseignées alors pour la première fois : que peut-on en conclure ? N'étoit-ce pas un édifice ? et cet édifice n'étoit-il pas exposé à la vue de tout le monde ? Comment donc tous les peuples en général, et en particulier les Doriens qui voyagèrent, comme nous l'avons dit, dans tout l'Orient, n'auroient-ils pas puisé dans ce monument les principes de l'architecture, et les règles de la proportion ? Eupolème et Aristée, écrivains d'une haute antiquité, ont fait la description de ce temple fameux, et en parlent comme d'une chose merveilleuse, dans les fragmens qu'Eusèbe nous a conservés de leurs écrits (1). Si l'on rapproche de ces écrits ce que Strabon nous dit du temple d'Egypte, nous trouverons que, sous plusieurs rapports, il doit avoir ressemblé beaucoup à celui de Jérusalem, comme en convient Marsham (2). Et qui, d'ailleurs, peut avoir appris à ces écrivains, que Dieu enseigna un art totalement inconnu: lorsqu'il donna l'ordre de lui élever un temple, il en prescrivit la forme à Salomon, ainsi qu'il avoit tracé à Moyse celle du tabernacle; afin qu'il correspondît à la sainteté de son objet, à la convenance de l'usage auquel il étoit destiné ; et qu'il ne pût être confondu avec les temples profanes des Gentils. Au reste, comme il ne pouvoit être construit que par les moyens connus, employés par les hommes, il ne leur fut pas defendu de mettre en usage les ressources ordinaires de l'art. C'est ainsi qu'il avoit été prescrit à Moyse de ne pas bâtir avec des pierres taillées, de ne pas faire des statues, ni aucun autre ouvrage de sculpture (3).

§ 24. Les preuves que je viens de mettre en avant suffiront peut-

(1) *De præpar. evang.*, *lib. IX*, *cap.* 34, *p.* 450, *et lib. IX*, *cap.* 38, *p.* 453.

(2) Marsham. *Sæcul. IX*, *pag.* 203.

(3) Exod., *cap.* 20, *vers.* 25. Deuteron. *cap.* 4, *vers.* 16, 17, *et seq.*

être pour répondre à ce que vous m'avez demandé sur l'assertion de le Roi, adoptée par Winkelmann, de sorte que je pourrois ici finir ma lettre déjà assez longue et assez ennuyeuse; mais comme ce n'est pas la seule proposition trop légèrement hasardée par Winkelmann dans ses excellens ouvrages, et que je veux vous prévenir en tout ce qui peut vous être agréable, je vais continuer à vous exposer ce que je pense sur l'origine et les progrès de cet art admirable : pour cet effet, je continuerai à traiter cette matière purement en historien, et non en architecte ni en professeur d'aucune partie pratique de l'art, dans lequel j'avoue n'avoir des connoissances suffisantes.

§ 25. Le Roi qui sentoit bien qu'on ne pouvoit nier qu'il a existé des édifices avant l'invention des trois ordres grecs, et qui a donné lui-même des plans de ces antiques constructions, a cru devoir faire une distinction de l'architecture d'avec les ornemens qui servent à la décorer, faisant consister en ceux-ci tout le mérite de l'art, par la seule raison que son unique but doit être de plaire; et que de même qu'un son doit flatter agréablement l'oreille, il faut que l'architecture plaise aux yeux. Ce principe posé, quelques personnes ont cru (et notre écrivain ne les contredit point) que l'heureuse époque où l'on connut les ornemens, fut la même où l'on inventa la manière de mesurer par modules, de laquelle est résulté le systême qui fixe tous les membres qui composent l'architecture; comme si l'utile invention de mesurer les objets, eût donné l'existence aux objets à mesurer : il prétend aussi, d'après l'opinion vulgaire, que la colonne (tout au plus l'un des ornemens de l'édifice) tient son origine des poteaux qui servoient à soutenir les cabanes, et que l'idée de ces poteaux est due aux arbres. D'après ce préjugé, une colonne antique que Pococke dit avoir vue en Egypte avec une base ronde, et dont la tête étoit couronnée d'une pierre carrée, ressembloit par conséquent à un arbre. Quant à moi, je n'ai jamais vu d'arbres dont la partie inférieure ressemblât à un socle, et qui fussent terminés à leur cîme par un chapiteau. Le Roi n'admet ici les fables que pour se conformer aux contes populaires (car les sciences et les arts ont aussi leur

vulgaire): Vitruve, l'immortel Vitruve, avoit bien voulu les adopter dans des temps moins éclairés que les nôtres, parce que ces puérilités n'altéroient en rien la grandeur de son sujet. Je veux parler de l'opinion que les proportions de l'ordre dorique ont été prises sur l'homme, et celles de l'ordre ionique sur la femme; que le chapiteau de ce dernier ordre est une imitation de la coëffure des femmes ioniennes, et que celui de l'ordre corinthien vient de la fameuse corbeille qu'une plante d'acanthe avoit enveloppée de son riche feuillage: idées qui toutes ont pris leur origine ailleurs que dans la Grèce, et que les modernes et les écrivains les plus éclairés ont rejettées, et même tournées en ridicule. Aussi dis-je avec Horace (1).

Ergo non satis est risu diducere rictum
Auditoris?

§ 26. Maintenant, pour répondre à ces vieilles et vulgaires opinions, je vais exposer la véritable origine et les progrès successifs de l'architecture, en m'appuyant de preuves tirées de monumens authentiques de l'histoire; car ce seroit une chose fort ennuyeuse que de relever tous ces contes, et de les réfuter chacun en particulier. Je remonterai donc à la véritable origine de l'architecture, et je ferai voir comment il étoit réservé à la Grèce savante de l'embellir et de lui donner toute sa splendeur. Cette distinction des temps, à laquelle le Roi n'a pas fait attention, est d'une nécessité indispensable: elle ne peut recevoir toute la lumière dont elle a besoin que par un rigoureux ordre chronologique, qui, on le sait bien, ne peut convenir à ceux dont la foiblesse de la cause a besoin de confusion et de désordre dans les idées.

§ 27. Premièrement, je suis persuadé que le but de l'architecture est très-différent de celui de la peinture et de la sculpture, ses deux sœurs. Elle doit son origine au besoin; les deux autres la doivent à l'aménité des mœurs, au luxe et au bon goût. Or, qui peut mettre en doute que les premières et les plus pressantes occupations des hommes ne

(1) *Satyr.*, *lib. I; satyr.* 10, *vers.* 7.

se soient dirigées d'abord vers les choses les plus nécessaires à la vie, et qu'ils avoient par conséquent le plus d'intérêt à se procurer? En parlant de l'architecture, je ne me propose de la considérer que relativement à son principal objet et à la fin à laquelle elle doit servir; savoir, de donner une habitation commode, sûre et solide à chaque individu, et un assemblage de demeures également sûres et commodes aux hommes en société : de sorte que par le secours de cet art, soit que l'homme vive isolé, soit qu'il vive en société avec ses semblables, il puisse se trouver logé tranquillement, à l'abri des intempéries des saisons, sans avoir besoin de recourir à des armes pour mettre ses biens en sûreté, et pour se défendre contre les animaux sauvages. Il falloit de plus que ces retraites fussent solides et durables, afin qu'il pût, pour ainsi dire, prolonger ses jouissances au-delà de la vie, en transmettant sa demeure à sa postérité la plus reculée. La considération de tous ces avantages a déterminé les principes et les règles de l'art, qui consistent à trouver et à rassembler les matériaux convenables, à employer les moyens propres à les unir ensemble et à leur donner de la solidité, afin que les habitations destinées à servir d'abri et de défense, offrissent, en même temps, des distributions commodes. Ensuite, et bien longtemps après, on se sera occupé du soin d'embellir ces ouvrages.

§ 28. En recherchant l'origine de l'architecture, je ne prétends pas porter mon examen jusqu'au temps qui a précédé le déluge; quoiqu'il soit certain que dès-lors les hommes se sont rassemblés en société, et ont bâti des villes; ni même jusqu'à l'époque qui a précédé la dispersion des nations, quoique vraisemblablement on connût alors tous les arts et notamment l'architecture. Personne n'ignore la téméraire entreprise de la tour de Babel, ces temps obscurs des premiers âges, dont l'histoire nous instruit si peu, que nous ne pouvons en parler avec quelque certitude. Je me conformerai à l'opinion générale sur la décadence déplorable des arts depuis la dispersion des peuples. La nécessité de dépouiller de ses immenses forêts différentes parties de la terre, devenues inhabitables par leur désertion; le besoin de satisfaire aux premières nécessités de la vie, bien plus pressant que celui de se donner

une habitation, et la tâche terrible de combattre et de détruire les bêtes féroces qui s'étoient multipliées à l'excès, rendirent les premiers habitans de ces contrées excellens laboureurs, chasseurs adroits, mais nullement artistes. C'est ainsi que se perdirent les arts les plus simples qui fournissoient les instrumens propres à exercer ceux qui sont les plus compliqués. Les sauvages des régions les plus éloignées peuvent nous donner une idée de ces premiers temps, où les hommes errans et dispersés, n'étoient pas encore parvenus à se choisir une demeure fixe et déterminée. Il n'appartient qu'à l'homme policé et rendu industrieux de se procurer les commodités de la vie, après avoir pourvu à ses premiers besoins, et de prétendre ensuite au luxe et à la magnificence. Et c'est en suivant cette marche qu'avec les autres beaux arts, on vit renaître et refleurir l'architecture.

§ 29. D'après le sentiment le plus généralement reçu parmi les modernes, les cabanes furent les premières demeures des hommes: nos bergers les construisent avec facilité, parce qu'ils ont sous la main la hache et la scie, et que les arbres, fertiles en nos cantons, ne leur manquent pas : tout cela rend la bâtisse d'une cabane aisée; et ils la font, en effet, promptement et sans peine. Mais dans les temps dont nous parlons, on n'avoit pas encore nos outils, et tous les pays ne ressemblent pas au nôtre. L'Egypte et la Chaldée (1), où les premières colonies se propagèrent, manquoient de bois (2), et l'invention des outils appartient à des temps postérieurs; et même de nos jours on a découvert des peuples qui ne connoissoient d'autre moyen d'abattre un arbre que d'y mettre le feu pour le consumer par le pied. Je me conforme volontiers à l'opinion de ceux qui, en admettant les cabanes, regardent cependant les grottes et les antres, comme les premières et les plus anciennes retraites de l'homme; de sorte que, selon cette hypothèse, les cabanes n'ont été imaginées qu'en second lieu. Je laisse de côté Vitruve et d'autres écrivains, parce qu'ils sont

(1) Strab., *lib. XVI*, *p.* 1073 *in fine.*

(2) Diod. sicul., *lib. II*, § 12, *p.* 126.

d'un âge trop rapproché du nôtre. Je m'en rapporte à Sanchoniaton (1), lequel en parlant du temps où il vivoit, qui est très-éloigné, nous représente l'homme dans des cabanes ; mais cet historien ne parle, à la vérité, que de la Phénicie, et ne fait mention que de simples abris momentanés. Ce n'est que par la fable que nous savons quelque chose des coutumes et des usages des premiers temps; aussi les appelle-t-on les temps fabuleux. Or, en examinant les fables, avec cette prudente mesure que prescrit Strabon (2), en parlant de celles d'Homère ; on reste persuadé qu'il n'y en a point qui ne soit fondée sur quelque fait historique, et l'on voit que la commune opinion étoit que les premiers hommes ont habité des grottes formées dans les rochers. On connoît assez, d'après Homère (3), la fable des Cimmériens, qui habitoient la Grèce et l'Italie : nous y voyons une ville entière pratiquée dans l'intérieur d'une montagne. Les Cyclopes, nom sous lequel on nous représente les plus anciens peuples, avoient pour demeure, suivant le même poëte (4), les plus horribles cavernes ; je ne parlerai point de la célèbre antre des Nayades, située, selon Homère (5), dans les cavités d'une montagne, où, sur de grands métiers taillés dans la pierre, les nymphes travailloient des étoffes de pourpre. Rien n'est plus ordinaire dans les historiens anciens, lorsqu'il est question de leurs héros, ou, comme ils le disent, de leurs Demi-Dieux, que de les voir élevés dans des cavernes. Pindare (6) nous représente Jason et Esculape éduqués dans le creux de rochers. Strabon (7) y fait naître Dardanus. Pausanias (8) dit que la nymphe qui donna le jour à Pyrrhus, avoit une grotte pour demeure ; et que ce fut dans un pareil séjour qu'Homère composa son sublime poëme. Nous ne nous étendrons

(1) Apud Euseb. *De præpar. evang.*, *lib. I*, *cap.* 10, *p.* 35.

(2) Geogr., *lib. I*, *p.* 38. *Princ. Non enim Homericum est nova fabularum portenta proferre, quæ à nullo vero dependeant.*

(3) Odyss., *lib. XI*, *vers.* 14. Strab., *lib. V*, *p.* 374.

(4) Odyss., *lib. IX*, *vers.* 86, *et seq.*

(5) *Ibid.*, *lib. XIII*, *vers.* 103.

(6) Nem. *od. III*, *vers.* 94.

(7) *Lib. VIII*, *p.* 532. *C.*

(8) *Lib. VII*, *cap.* 5, *p.* 535, *lin.* 27. Vide etiam *lib. IX*, *cap.* 39, *p.* 784.

pas sur ces habitations immenses que, selon Hérodote, Nicotris (1) et Zamolxis (2) s'étoient pratiquées sous terre. Ces récits paroissent exagérés; mais ils décèlent la véritable opinion des anciens sur les premières demeures des hommes, et la véritable source de ces inventions fabuleuses sur les fréquentes descentes de leurs héros aux enfers, c'est-à-dire, sous terre.

§ 30. L'histoire en parle aussi en divers endroits. Selon Hérodote, les Ethiopiens occupoient de pareilles demeures (3). Strabon (4) raconte que des peuplades entières de Tarates, de Solsïnates, de Balares et d'Acones, habitoient dans des cavernes. Tacite (5) rapporte que cet usage fut abandonné par les Germains, lorsqu'ils se furent bâtis des maisons; ce qui a fait dire élégamment à Juvenal (6);

Credo pudicitiam Saturno rege moratam
In terris, visamque diù, cum frigida parvas
Præberet spelunca domos, ignemque, laremque,
Et pecus, et dominos communi clauderet umbrâ.

Ce n'est par conséquent pas une chose bien certaine, ni bien prouvée, que les hommes aient fait d'abord des cabanes pour se procurer un abri sûr et durable. Je ne veux cependant pas contester que l'usage des cabanes ne fut très-ancien chez les Grecs: nous verrons même qu'ils employèrent le bois long-temps avant la pierre; mais notre but ici est de traiter de l'architecture en général, et non de celle d'un pays en particulier. Je ne prétends pas nier non plus que bientôt après, et peut-être dans le temps même où les hommes se creusoient des grottes, ils se formèrent aussi des enceintes d'arbres, de roseaux, etc. L'usage où sont les bergers de conduire leurs troupeaux d'un pâturage à l'autre, devoit faire naître l'idée de fabriquer, dans ces temps-là, comme à présent, de semblables loges, d'un transport facile et prompt à construire. C'est ainsi qu'étoient faites celles dont parle Sanchoniaton;

(1) *Lib. II, cap.* 100, *p.* 148.
(2) *Lib IV, cap.* 95, *p.* 324.
(3) *Lib. III, cap.* 97, *p.* 247.
(4) *Lib. V, p.* 344.
(5) De morib. German., *cap.* 16.
(6) *Satyr. VI, vers.* 1, *et seq.*

et d'autres que décrit Hérodote (1), qui étoient composées de joncs et de lentisques. La proposition que je veux combattre, malgré le sentiment contraire des écrivains, est celle que la construction des cabanes a fait naître l'idée des différentes parties de l'architecture, et que de la bâtisse en bois on est passé à celle en pierre.

§ 31. Quand on réfléchit bien sur la nature et sur la forme d'un tronc d'arbre dont on fait la poutre ou la solive, et que, d'un autre côté, on examine la nature de la pierre; on n'y trouve aucun rapport, ni aucune proportion. Une poutre posée horisontalement, quoique d'un diamètre médiocre et d'une grande longueur, peut se soutenir par elle-même; et, par la texture de ses fibres, elle est en état de soutenir un poids assez considérable. Or, une poutre de pierre d'une aussi grande longueur, et d'un aussi petit diamètre, pourroit-elle soutenir un poids aussi pesant? Une pièce de bois, posée perpendiculairement, peut porter une charge énorme; tandis qu'une colonne de la même hauteur et du même diamètre seroit écrasée par le tiers de cette pesanteur. Peut-on dire qu'il y ait entre une arcade et une poutre posée horisontalement sur deux pièces de bois debout, une assez grande analogie pour que la disposition de l'une ait pu enseigner à faire l'autre? Comment le toît d'une cabane disposée en pente pour l'écoulement des eaux de pluie, aurait-il donné l'idée d'une couverture de pierre horisontale, plane et pouvant servir en même-temps de terrasse et de toît, tel qu'il a toujours été d'usage chez les Orientaux? Mais, dira-t-on, comme la nature n'avoit rien qui pût mieux nous donner l'idée d'un abri que la vue d'un arbre, dont les branches étendues en tout sens, offrent un épais feuillage, et comme l'architecture ne peut pas, ainsi que la peinture et la sculpture, imiter fidèlement la nature; l'art ne pouvoit en produire l'effet qu'en prenant pour modèle, autant qu'il étoit possible, la disposition des arbres. Je ne chercherai pas à prouver que l'architecture soit une exacte imitatrice

(1) *Lib. IV*, *cap.* 190, *p.* 364.

de la nature, comme le sont ses deux sœurs ; mais je soutiens que des grottes naturelles à l'architecture, le passage étoit plus naturel, plus prompt et plus facile.

§ 32. La seule inspection d'une de ces grottes ou antres, pouvoit faire naître l'idée de bâtir avec des pierres posées les unes sur les autres, et donner la certitude de se procurer par ce moyen une demeure solide et durable. On pouvoit y apprendre aussi à les couvrir soit par de grosses masses placées horisontalement, soit par de plus petites pierres disposées en façon d'arcades ; et c'est ainsi que furent faites les premières fabriques dont nous ayons connoissance, c'est-à-dire, celles d'Egypte. On sait que les antiques constructions des pyramides, du labyrinthe et de plusieurs temples, faites d'énormes masses de pierres posées et liées les unes aux autres sans chaux ni aucun ciment, se soutenoient par leur propre poids, et assuroient d'une solidité et d'une durée, pour ainsi dire, éternelle, et telles enfin qu'elles subsistent encore aujourd'hui. Si nous cherchons l'âge de ces étonnantes fabriques, nous trouverons qu'elles sont de la plus haute antiquité. Celles de Sésostris sur lesquelles s'étend beaucoup Diodore, remontent presqu'à dix siècles avant l'ère chrétienne. Le labyrinthe fut fait quelque temps après Mendès, suivant le même Diodore (1) ; mais Pline (2) prétend qu'il étoit du temps des Tytans. Ce dernier âge se confond avec celui des Demi-Dieux (3) ; c'est-à-dire, avec un temps tout-à-fait obscur par son antiquité. Si néanmoins on adopte l'époque de Sésostris, elle seroit seulement antérieure à Homère, époque que nous ne devons pas perdre de vue pour ce qui nous reste à dire. Les monumens élevés par Venefès sont également d'une si haute antiquité, au rapport d'Africanus, suivi par Simellus (4) et par Eusebe, qu'on peut les regarder comme antérieurs au siège de Troye. Mais la

(1) *Lib. I*, § 61, *p.* 71.

(2) *Lib. XXXVI*, *cap.* 13, *sect.* 19, § 1.

(3) Marsh., *Can. chron.*, *p.* 11.

(4) Syncell., *chronograph.*, *p.* 55.

plus fameuse des pyramides fut faite par Sufis, comme le disent les mêmes Simellus (1) et Hérodote (2). Or ce Sufis étoit contemporain d'Abraham (3). Ce qui ne peut former aucun doute, c'est qu'avant que les Hébreux eussent fui d'Egypte, il existoit déjà dans ce pays des édifices et des temples. Artapanus, de qui on trouve des fragmens dans Eusebe (4), dit que ces temples s'écroulèrent la nuit qui vit cesser la captivité d'Israël. Enfin, nous ne pouvons trouver des indices plus certains que ceux que nous fournit l'Ecriture Sainte. Nous savons que du temps de Moïse, on bâtissoit en Egypte (5) avec des pierres polies, par la défense même qui lui fut faite de s'en servir, ainsi qu'il a déjà été remarqué. Nous ne pouvons aussi douter que les Egyptiens se servoient de briques. Peu de temps après, les Hébreux bâtirent avec des pierres taillées, lisses et polies (6). Long-temps auparavant, Jacob forma de moles de pierres pour perpétuer des événemens mémorables (7), et des autels furent élevés par Abraham et Isaac (8).

§ 33. Mais la preuve la plus convaincante qu'on puisse donner de l'antiquité des constructions en pierres, c'est l'ancienne invention des briques; puisque leur usage n'a pu précéder celui de la pierre. On sait que les Juifs pendant leur captivité en Egypte, furent employés à ce pénible travail. Peu de temps après Jacob, ces matériaux étoient en usage, et l'on s'en servoit pour les maisons ordinaires. On a regardé cette invention comme un effort de l'esprit humain; je crois cependant que les anciens peuples employèrent leurs talens à des recherches plus essentielles, et que celle-là n'a pas demandé un fort grand génie. Il n'en a certainement fallu que très-peu pour donner de la consistance à la terre détrempée, en la

(1) *Loc. cit.*, *p.* 56, 57.

(2) *Lib. II*, *cap.* 124, *p.* 163.

(3) Marsh., *Cant chron.*, *p.* 18.

(4) *De præpar. evang.*, *lib. IX*, *cap.* 27, *pag.* 436.

(5) Exod., *cap.* 20, *vers.* 25.

(6) Regum, *lib. III*, *cap.* 7, *vers.* 11, 12, *et cap.* 6, *vers* 7.

(7) Genes., *cap.* 28, *vers.* 22; *cap.* 35, *vers.* 7.

(8) *Ibid.*, *cap.* 12, *vers.* 18; *cap.* 26, *vers.* 25.

faisant durcir au soleil, et pour juger qu'un caillou qui y seroit tombé pendant qu'elle étoit encore liquide, devoit s'y trouver incrusté après sa dessiccation. Ainsi, la méthode d'élever des murs en liant les pierres avec de la boue, et de durcir la terre humide par le moyen d'un élément plus actif que la seule chaleur du soleil, en les cuisant au feu, ne me semblent pas chose de difficile invention. C'est cependant à quoi l'on doit l'origine et les progrès de l'architecture. Les grottes formées par la nature servirent de modèles à celles que l'art parvint à faire. Les hommes ayant vu que les creux des roches leur offroient un abri contre l'intempérie des saisons, et l'attaque des animaux sauvages, firent sortir du milieu des plaines, des montagnes habitables : tels étoient ces immenses édifices d'Egypte, qu'Hérodote nous décrit (1). Ils les couvroient de pierres de la même espèce, d'où est venu l'antique usage des toîts horisontaux. C'est ainsi qu'ils étoient faits du temps de Moïse (2), du temps de Samson, et fort postérieurement encore (3). Hésiode, décrivant les palais des Dieux, dit qu'ils étoient couverts de grosses pierres. Hérodote et Diodore rapportent la même chose aux endroits que j'ai cités. Le premier, en parlant du labyrinthe et des pyramides, assure que le toît étoit de pierres, et qu'on n'y voyoit pas un seul morceau de bois ; et Diodore parle de poutres faites de pierres, longues de seize palmes. A l'égard du labyrinthe, Gravius (4) qui le vit encore, dit que le toît en étoit soutenu par neuf poutres de marbre liées ensemble.

§ 32. Il me semble cependant incroyable qu'on ait commencé à bâtir avec un si grand luxe de matière, quoiqu'on ait pu à la vérité suppléer aux forces mouvantes par le nombre des ouvriers et la force du travail ; et il est probable, selon moi, qu'on a commencé par un travail moins difficile, en se servant de pierres d'une grandeur

(1) *Lib. II*, *cap.* 148, *pag.* 176 Vid. Diod. sicul., *lib. II*, § 10, *pag.* 124.

(2) Deuteron., *cap.* 22, *vers.* 8.

(3) Judith., *cap.* 16, *vers.* 27. Reg., *tom. IV*, *cap.* 23, *vers.* 12. Isaiæ, *cap.* 15, *vers.* 3; *cap.* 22, *vers.* 1.

(4) Pyramidogr. Anglicæ, *edit. ann.* 1646.

moyenne, qu'on lioit ensemble avec un mortier de terre, méthode employée encore actuellement par nos gens de campagne pour épargner la dépense de la chaux. Bientôt la découverte de cette matière donna l'idée de faire de petites bâtisses plus solides et plus durables. Mais que dirai-je de l'étonnante et fameuse découverte de la chaux. Pline (1), copié par des écrivains modernes, croit que nous la devons à des observations faites sur le bitume. Il y avoit selon moi un trop grand effort de raisonnement à faire, pour concevoir qu'une pierre mise en fusion pût opérer le même effet qu'une gomme naturelle comme le bitume. Je suis d'avis qu'on suivit une route plus simple et plus courte. Je laisse de côté que le plâtre naturel ait pu faire naître l'idée d'en former un artificiel; parce que cette matière est rare, et même inconnue en beaucoup d'endroits. Quand on a pu concevoir comme une chose facile la découverte de faire sécher l'argile, et de la convertir en briques; on doit trouver également fort naturelle celle de préparer la chaux. Pour peu que dans une grotte ou au milieu d'une enceinte de pierres on ait fait agir le feu pour durcir les briques, il étoit tout simple qu'une partie de pierre vive se calcinât; et si dans cet endroit il s'est rencontré un peu d'eau et de sable, avec lesquels cette pierre calcinée ait pu se mêler, on a dû juger aisément du bon effet de cette fortuite rencontre, pour former un ciment propre à lier les pierres. De quelle manière que le mortier ait été trouvé, il est toujours certain que cette utile matière pour bâtir est d'un très-ancien usage. Il en est question chez Moïse (2): on s'en servoit pour crépir les murailles, dont le poli étoit si grand qu'on pouvoit écrire dessus; mais si nous en croyons Aristée, dont Eusèbe (3) nous a conservé des fragmens, on s'est servi du ciment (comme on le fait encore aujourd'hui) pour lier ensemble les tuyaux de plomb qui servoient à la conduite des eaux au temple de Salomon.

§ 35. Par tout ce que nous venons de dire, il paroît démontré

(1) *Lib. XXXV, cap.* 15, *sect.* 51.
(2) Deuteron., *cap.* 27, *vers.* 2, 4.
(3) *De præpar. evang.*, *lib. IX*, *cap.* 38, *p.* 454.

que c'est des Orientaux, et particulièrement des Egyptiens que nous tenons l'art de bâtir; et nous avons vu qu'ils ont presque toujours employé de la pierre. Mais peut-être, me dira-t-on que je sors de la question, que jamais le Roi, ni d'autres savans avec lui, n'ont nié l'antiquité des monumens Egyptiens, ni l'existence de cet art étonnant d'élever d'immenses édifices, qui étoit pratiqué chez les peuples de l'Orient, bien plus anciens sans doute que ceux de la Grèce. Ce que nient seulement vos adversaires, ajoutera-t-on, c'est que cet art, réduit en systême déterminé par des règles, enrichi par des ornemens et par les formes les plus élégantes, puisse reconnoître d'autres auteurs que ces mêmes Grecs, si pénétrans, si instruits. Fort bien! mais je n'en crois pas moins, et tous les gens sensés le croiront avec moi, que les bases essentielles de l'art résident, comme je l'ai dit, dans la parfaite connoissance, dans le choix des bons matériaux, et dans la manière la plus convenable de les mettre en œuvre pour en former des habitations solides, durables et commodes. Tout cela se pouvoit-il donc faire sans avoir préalablement établi par degrés des méthodes et des règles? Tant de majestueux édifices semblables dans leur construction, et d'une proportion toujours convenable à leur destination, ont-ils pu se faire sans principes connus et par un simple jeu de hasard? Personne n'ignore qu'il y a eu des architectes dans les temps les plus reculés. Or, quelle idée devroit-on se former d'architectes que l'on supposeroit avoir opéré sans règles, sans ordre et sans art? Il est fait mention de ces artistes au livre de l'Ecclésiaste (1). Tous ces ouvrages se faisoient alors par le maçon, le serrurier, le potier de terre, qui tous sont désignés chacun en particulier, et il est dit que, sans le secours de ces divers ouvriers, on ne pouvoit bâtir une ville. Il y avoit par conséquent un chef qui présidoit tous ces ouvriers, et qui les faisoit agir selon les loix de la bonne architecture. Il n'est donc pas étonnant que dans

(1) Ecclesiast., *cap.* 38, *vers.* 28, *et seq. Sic omnis faber, et architectus..... sic faber ferrarius..... sic figulus..... unusquisque in arte suâ sapiens est: sinè his omnibus non ædificatur civitas.*

Isaïe (1), les architectes soient mis au rang des sages. Rien ne s'accorde mieux avec cette idée que le passage d'Eupolême, où il traite comme un homme de la plus haute sagesse cet architecte que le roi de Tyr envoya vers Salomon (2), ainsi que l'opinion de Diodore (3) sur les célèbres architectes qui construisirent les pyramides. Mais que dira-t-on du temple de Jérusalem? Qu'il n'étoit pas bâti peut-être avec la plus exacte symmétrie, ni dans les meilleures proportions. Il est vrai que grand nombre d'ornemens d'architecture furent trouvés dans des temps postérieurs; mais, d'un autre côté, faut-il admettre deux vérités : la première, que l'architecture ne doit point son origine et ses progrès au seul but de servir au luxe et aux plaisirs des sens; mais à l'utilité, aux besoins et à la conservation de l'homme; la seconde vérité, c'est que les architectes qui ont précédé les artistes de la Grèce n'ont pas ignoré ni totalement négligé les ornemens. Quant à la première question, je ne crains pas qu'elle trouve jamais de contradicteurs; puisqu'une maison, quelque belle et bien décorée qu'elle soit, ne plairoit à personne, si d'ailleurs elle n'étoit pas logeable, ou si l'on avoit à craindre de se voir écrasé sous le poids d'un monceau d'ornemens. A cet égard, on ne connoît rien de plus solide et de plus durable que les constructions des Orientaux, qui, après des milliers d'années se trouvent encore aujourd'hui sur pied, et semblent pouvoir braver pendant bien des siècles encore les injures du temps. Il nous reste à examiner s'il s'est joint un sentiment de grandeur et d'élégance à cette solidité reconnue.

§ 36. La science des Grecs par rapport à l'architecture s'est principalement manifestée dans l'élégance des colonnes, dans la variété de leurs bases, et dans la beauté de leurs chapiteaux. Long-temps avant l'introduction des arts dans la Grèce, et même dans les temps

(1) Isaiæ, *cap.* 3, *vers.* 3.

(2) Apud Euseb. *De præpar. evang.*, *lib. IX*, *cap.* 34, *pag.* 449. *Qui tibi (architectus) quæcumque ex eo quæsieris, quæ cœli hujus ambitu continentur; si modo ad architecturam pertinebunt, ea cùm scienter edisseret omnia, tùm etiam facile perficiet.*

(3) *Lib. I*, § 64, *p.* 74.

les plus reculés, on connoissoit déjà toutes ces parties. J'ai fait remarquer, en suivant les traces les plus certaines de l'histoire, que l'usage des colonnes étoit connu du temps de Salomon et d'Assuérus. Hérodote (1) a vu des colonnes au temple bâti par Apries, bien long-temps avant l'époque où il vivoit; et il y avoit, dit-il, un si grand nombre de colonnes au labyrinthe, que chaque salle en étoit presque toute environnée (2). Bien plus, les colonnes sont d'une telle antiquité que, d'après Pausanias (3) et Clément d'Alexandrie (4), c'est au culte qu'on leur rendoit qu'il faut attribuer l'origine de l'idolâtrie. Je me suis expliqué sur l'invention de cette partie de l'architecture, dont il me paroît que la vue d'un arbre n'a pu fournir l'idée; et je regarde également comme invraisemblable, que les proportions des colonnes aient été prises de celles de l'homme et de la femme, pour que leur fût correspondît à leur base. Eh! quelle analogie peut-il y avoir entre un corps animé et une pierre immobile? L'explication qu'on donne des proportions de la colonne ionique est encore plus étrange : on les faisoit plus sveltes, pour qu'elles imitassent les proportions du corps de la femme; aussi les employoit-on dans les temples consacrés aux déesses, tandis que les colonnes plus massives servoient à ceux des divinités mâles : d'où il devoit s'ensuivre que, d'après que le temple appartenoit à une divinité de l'un ou de l'autre sexe, toutes les parties de l'édifice étoient ou plus lourdes ou plus légères.

§ 37. Quel objet donc aura fait naître l'idée des colonnes, assez massives pour qu'elles pussent se soutenir elles-mêmes, et porter tout le poids dont on vouloit les charger? La pierre. Cette assertion qui peut paroître incroyable d'abord, nous la trouverons la plus simple

(1) *Lib. II*, *cap.* 169, *p.* 186.

(2) *Lib. II*, *cap.* 148, *p.* 176. Pline (*liv. XXXVI*, *ch.* 13) dit que les colonnes de ce labyrinthe (lequel existoit encore de son temps) étoient faites du *lapis politus* des anciens, que De-la Faye (*recherches sur la préparation que les Romains donnoient à la chaux*, *p.* 55 *et suiv.*) regarde comme une pierre factice. *Note du Traducteur.*

(3) Pausan., *lib. IX*, *cap.* 24, *p.* 757; *cap.* 41 *in fine*, *p.* 797.

(4) Stromat., *lib. I*, *n°.* 24, *tom* 1, *p.* 418.

et la plus naturelle. Les plus anciennes constructions dont nous ayons connoissance sont les pyramides, quoique quelques écrivains prétendent que ce sont les obélisques (1), argument qui n'altère en rien notre opinion; puisque les plus anciens obélisques étoient si larges de base et si peu élevés, suivant les mesures que nous en donne Diodore, qu'ils ressembloient moins à des obélisques, qu'à de légères et hautes pyramides. Hérodote prétend (2) que les pyramides existoient mille ans et plus avant Homère. L'origine de ces monumens se trouve dans l'usage d'amonceler des pierres sur les tombeaux et dans les endroits remarquables, dont on vouloit conserver la mémoire, et qui, jettées les unes sur les autres, produisoient un monceau à large base, qui se terminoit en pointe. De cette forme que prenoient naturellement les pierres amoncelées de la sorte au hasard, et qui se disposoient en talus, on vit naître les pyramides, telle que celle de Cestius, et toutes les autres qui ont à-peu-près la même figure. Puis, en retrécissant la base et en liant les pierres avec plus d'art, on parvint à former les obélisques ou aiguilles. Dès les temps les plus reculés, il y en avoit à Thèbes qui étoient d'une seule pierre (3). Or, quelle différence y a-t-il entre une colonne et une aiguille? Si nous en croyons Appion (4), Moïse, au lieu de pyramides, fit faire des colonnes au-dessus de certaines formes de bassins dans lesquels, l'ombre tombant, elle tournait comme le soleil. En effet, que l'on abatte les angles d'une aiguille, qu'on la tronque à une hauteur donnée, et on aura une colonne antique, large à sa base et se retrécissant en forme de pyramide, comme l'étoient les colonnes orientales, et comme le sont encore celles de deux temples de Pestum. On trouvera la preuve de ce que j'avance, en faisant le rapprochement de ces objets, et en examinant les anciens obélisques. L'obélisque si célèbre qu'on voit au milieu de la place de Saint-Pierre,

(1) Ceci peut se déduire de ce qu'en dit Diodore de Sicile, *liv. II*, § 11, *p.* 125.

(2) Hist., *lib. II*, *cap.* 124 *et seq.*; c'est-à-dire, du temps de Cheops. Voyez Marsh. Can. chronic., *p.* 47; *tab.* 1, *p.* 18.

(3) Diodore, *lib. I*, § 46, *pag.* 55.

(4) Apud Flav. Joseph. *Contrà Appion.*, *lib. II*, *cap.* 1.

à Rome, lequel, au rapport de Pline (1), a été fait à l'imitation de celui qui fut élevé par l'Egyptien Nuncoreus, forme dans son élévation une ligne pyramidale, et se termine au point où il est retréci d'une troisième partie de sa base (2). Cela posé, la colonne du grand temple de Pestum est retrécie d'environ une quatrième partie de sa base, à la hauteur d'environ quatre diamètres; si l'on prolonge ses lignes jusqu'au point du retrécissement d'une troisième partie, elle formera une colonne haute de cinq diamètres et deux tiers. Or, l'ancien obélisque dont parle Diodore (3), et qui portoit le nom de Sémiramis, avoit vingt-cinq pieds à sa base et cent trente pieds de hauteur; c'est-à-dire, cinq diamètres et presque deux tiers. Si l'on considère ensuite la colonne du petit temple de Pestum, qui est moins ancien que l'autre, et dont par conséquent le retrécissement est moins considérable, on verra qu'elle répond en quelque manière aux proportions de l'obélisque de la place Saint-Pierre. Cet obélisque est, à peu de chose près, de neuf diamètres de hauteur; si l'on en prolonge les lignes, en observant qu'à la hauteur de quatre diamètres il se trouve retréci d'un sixième, on aura une colonne de huit diamètres et deux tiers. On ne peut donner des mesures exactes de la hauteur et du retrécissement des colonnes, à cause de leurs fractures et des petites variétés qui s'y rencontrent; mais il nous suffit qu'il y ait entre ces objets un rapport qui nous fasse reconnoître le même goût et le même caractère. Voilà donc la raison du grand retrécissement des colonnes étrusques, et pourquoi les plus anciennes de cet ordre avoient une forme pyramidale. Il se pourroit aussi que cela eût fourni l'idée de l'*entasis* ou renflement des colonnes, dont les Etrusques furent également les inventeurs, et qui se voit au troisième et le moins ancien monument de Pestum. Lorsque, dans la

(1) Pline, *lib. XXXVI, cap.* 11, *sect.* 15. *Factus est* (obeliscus) *imitatione ejus, quem fecerat Sesostridis filius Nuncoreus.* Telle est la véritable leçon, et non la vulgaire, qui porte : *Fractus in molitione.* Voyez les notes et les observations de Hardouin

(2) Bonanni. *Numism. Pont. templ. Vatican. fabric. indicantia. Tab. LXXV*, *p.* 170.

(3) *Lib. II*, § 11, *p.* 125.

suite, ces anciens habiles architectes sentirent la nécessité de renfler leurs colonnes vers le milieu, pour leur ôter la sécheresse de cette ligne pyramidale, et conserver, en même temps, leur solidité, ils imaginèrent cette sage et ingénieuse proportion dont j'ai longuement parlé dans mon ouvrage (1), et à laquelle les Grecs ont donné le nom d'*entasis* (2).

§ 38. Qu'il me soit permis d'exposer ici une idée et une supposition qui peut-être méritent quelqu'attention, et que j'abandonne à l'examen des gens de l'art; savoir, que les cannelures qu'on remarque aux colonnes des Etrusques, et qui sont d'une haute antiquité, doivent leur origine aux efforts qu'on a faits pour affiler et pour embellir les aiguilles. Supposons un obélisque à quatre faces; qu'on en supprime les quatre angles, il en résultera une figure octangulaire; qu'ensuite on enlève ces huit angles, on aura une espèce de cylindre à seize pans; lequel, en continuant de la sorte, sera de trente-deux pans ou facettes. Si l'on abat avec régularité ces seize derniers pans, et que, pour y donner de l'élégance, on y forme de petits canaux, on obtiendra une colonne ronde et cannelée. Si vous voulez avoir un moins grand nombre de facettes, au lieu d'un pilastre carré, prenez-en un qui soit triangulaire, comme les anciens avoient coutume de le faire. Pausanias (3) a vu un pilastre de cette espèce au temple de Jupiter Ammon, en Lybie. On paroît persuadé aussi qu'il y a eu des obélisques à trois faces (4). En supposant le triangle exact, si l'on abat les trois angles, on aura une figure hexagone régulière; dont, en enlevant les angles, on formera douze plans; et en supprimant les douze angles qui se trouvent entre chacun d'eux, on obtiendra un cylindre à vingt-quatre facettes. Si, sur chacune de ces facettes, on trace un petit creux ou canal, il en résultera vingt-quatre cannelures; et ce sont-là précisément

(1) *Dissert. V*, nos. 15 *et seq.*

(2) *De* Ἔντασις, *contentio, productio* (*extension*, *production*) a pour racine le verbe Τείνω, *tendo*, tendre, étendre. *Note du Traducteur.*

(3) Pausan., *lib. III*, *cap.* 16, *p.* 741.

(4) Vide Bellon., *de Antiquit. oper. præstantia*, *lib. I*, *cap.* 8.

les colonnes de Pestum. J'ai remarqué déjà que les anciens Tyrréniens furent les premiers qui allégèrent et embellirent leurs colonnes en les ornant de différens creux vers leur base ; d'où sont venues aussi les parties appellées depuis *plinthes*, *tores*, *listeaux* ; que je présume cependant avoir orné le fut conjointement avec les canaux : ce qui depuis s'est réduit aux cannelures. Qu'on ne dise pas que, pour mettre en usage ces proportions, il étoit nécessaire d'être versé dans la géométrie : ce qui ne feroit aucune difficulté ; car je tiens pour certain, avec les plus célèbres écrivains, que cette science naquit en Egypte, de la nécessité de mesurer les terres après les inondations ordinaires du Nil ; de sorte que je suis persuadé que les anciens architectes Egyptiens étoient assez bons géomètres.

§ 39. Mais en supposant que l'explication que je viens de donner ne soit pas suffisante, et que les colonnes à fût droit et uni, ou cannelées et à renflement, ne doivent pas leur origine aux pyramides ou aux obélisques ; je voudrois bien savoir comment la vue d'un arbre a pu en donner l'idée ? car assurément l'arbre ne porte avec lui ni renflement vers le milieu, ni cannelures dans son fût. Cependant l'invention de la colonne et de ses cannelures remonte à la plus haute antiquité ; et le renflement d'une agréable proportion, qu'on nomme *entasis*, est également fort ancien. A cet égard, nous nous trouvons heureux de n'avoir pas à craindre de contradictions de la part des partisans de l'architecture grecque : ils conviennent eux-mêmes que l'*entasis* n'a jamais été employé aux constructions grecques, et que c'est une manière particulière aux Etrusques, qui en furent les inventeurs, ou qui l'apprirent en Orient, d'où ils apportèrent en Italie le style solide, grave et majestueux, et avec lui la grâce qui peut convenir au grandiose qui le caractérise. On sera pleinement convaincu de ces vérités, si l'on porte un œil attentif sur les premières fabriques en pierre faites par les Grecs, lesquelles étant une imitation des ouvrages de l'art des autres peuples, avoient une teinture de ce goût atlantique dont nous avons parlé jusqu'ici. Le plus ancien et le plus antique de leurs temples étoit celui de Jupiter Olympien, commencé par Pysistrate

un siècle avant Périclès. Qu'est-ce que les écrivains nous en apprennent? Aristote (1) le cite comme un exemple, avec les pyramides d'Egypte et les colosses de Cypselus ; et Dicéarque (2) dit qu'en voyant ce temple, on n'éprouvoit pas seulement du plaisir, mais qu'on étoit frappé d'admiration. Pline (3) nous apprend d'une manière plus claire encore, qu'on employoit alors les colonnes non comme objets de magnificence et d'élégance, que les Grecs ne connoissoient pas encore, mais seulement pour la solidité.

§ 40. Les Grecs se livrèrent à une étude particulière, relativement aux ornemens de la base et des chapiteaux des colonnes ; ce qui produisit tous les membres dont ces parties sont composées. Les écrivains (4) s'expliquent d'une manière bien diverse sur ce qui donna occasion aux premières idées sur la base. Je me suis hasardé aussi à donner sur ce sujet une opinion nouvelle que je soumets, ainsi que celle des autres, au jugement de ceux qui sont versés dans l'histoire et dans les principes de l'architecture. Je parle de la connoissance que les anciens Etrusques avoient de la base, qu'ils employèrent quand elle pouvoit être convenable, et qu'elle ne gênoit point ; c'est-à-dire, qu'ils en faisoient un usage raisonné, et certainement plus propre que les Grecs qui paroissent en cela n'avoir suivi que leur seul caprice. Je répète ici ce que j'ai déjà dit dans mon ouvrage sur Pestum (5). J'ai avancé dans les dissertations sur les monumens de cette ville, quelques explications sur

(1) De Republ., *lib. V*, *cap.* 11. *Oper.*, *tom. III*, *p.* 545 : *Hujus rei exemplum præbent pyramides, quæ sunt in Ægypto, et Cypselidarum colossi, et ædes Jovis Olympii à Pisistratidis ædificata.*

(2) Dicæarch., *in Descript. Græc. ubi de Athenis* : Olympii Jovis fanum. . . . . structuræ delineatione stuporem incutiens.

(3) *Lib. XXXVI*, *cap.* 6, *sect.* 5 : *Columnis demùm utebantur in templis, non lautitiæ causa, nondum enim ista intelligebantur ; sed quia firmiores aliter statui non poterant : sic est inchoatum Athenis templum Jovis Olympii.*

(4) Alberti, Barbaro, Philandre, Scamozzi, Palladio, cités par Algarotti, qui, après avoir rejetté leurs opinions, expose la sienne comme préférable. *Oper.*, *tom. VII*, *p.* 200 ; et Saggio d'architettura, *tom. III*, *p.* 72. *Édit. de Crémone.*

(5) *Dissert. IV*, *nos.* 11, 12, 13 *et seq.*

les chapiteaux, qui ne sont peut-être pas à rejetter, si l'on veut en connoître l'origine, particulièrement pour ce qui regarde le tailloir, qui est très-large, afin de soutenir l'architrave, et d'en diminuer la portée, comme on le voit aux fabriques de Pestum (1). Pour ce qui est des ornemens du chapiteau ionique, on trouvera les explications qu'on en donne bien extravagantes ; car on prétend, comme je l'ai dit plus haut, que la première idée en avoit été prise sur les tresses de cheveux des femmes ioniennes, contournées en forme de cornes de bélier, et attachées sur les deux oreilles. J'avoue que je ne concevrois pas qu'on eût prêté une pareille mode aux Ioniennes, si celle que nos femmes ont adoptée de nos jours, ne me portoit à croire qu'elles ont pu se livrer à un goût aussi ridicule et aussi incommode que celui dont il s'agit ; mais il me semblera toujours étrange que les habiles architectes de la Grèce n'ayent pas cherché des objets d'imitation d'un meilleur genre pour les adopter au haut de leurs colonnes, sans avoir recours à une bizarrerie aussi extravagante. Je dirai à peu-près la même chose du panier entouré de feuilles d'acanthe. Parmi le grand nombre de fleurs et de belles plantes que la nature nous offre, n'avoit-on pas abondamment de quoi choisir pour orner de feuillages le dessous des tailloirs (2) ou des architraves ; le fait est qu'en fortifiant le dessous du tailloir par un feuillage quelconque, on a moins eu d'abord le dessein de lui donner un ornement que de le renforcer, parce qu'il avoit besoin de l'être, devant lui-même donner du soutien à l'architrave. Mais quelque soient les idées qui méritent d'être adoptées sur toutes ces inventions, elles sont plus anciennes que les ordres grecs, et on les a mises en pratique avant que les Grecs sussent manier le ciseau.

§ 41. Dès le temps de Moïse, les colonnes avoient leurs bases et

(1) *Dissert. IV*, *n°*. 22.

(2) Nous remarquerons qu'il n'y a de feuillages, sous le tailloir, qu'aux pilastres du plus petit des temples de Pestum. On en voit bien aux chapiteaux des colonnes des autres temples ; mais ces feuilles y sont placées entre le gros quart de rond et l'astragale. Nous avons été à portée de vérifier ces détails sur les dessins exacts qu'en a faits Souflot-le Romain, architecte.

chapiteaux ; l'Exode en fait mention (1). Sous Salomon, les chapiteaux étoient ornés de fleurs de lys (2). A cette même époque, les Egyptiens employoient ces fleurs en y mêlant des feuilles, telles que celles de palmier (3); et ils les ornoient aussi de pommes de grenade (4). Voilà les premiers indices du chapiteau corinthien. Les frises, les bas-reliefs, les représentations de fruits et spécialement d'animaux, n'étoient pas des ornemens inconnus aux Egyptiens, aux Phéniciens, aux Etrusques; et ces sortes d'ornemens ont été mis en œuvre bien des siècles avant que les Grecs en connussent l'emploi. Je ne parlerai point de ces monumens Egyptiens ornés de figures, enrichis de statues, qui, malgré leurs incorrections, décéloient quelque talent, parce qu'ils sont connus de tout le monde. J'observerai que ces arts passèrent des Egyptiens aux Phéniciens, ainsi que nous l'apprend Sanchoniaton (5), leur compatriote. Ces derniers marquèrent plus de goût et de génie; de sorte qu'on disoit que leurs statues étoient des pierres animées (6): les Etrusques leur succédèrent; ils furent excellens dans la plastique ou l'art de mouler, et n'étoient point ignorans dans la sculpture. Mais ce qui ne doit nous laisser aucun doute sur le talent des anciens peuples dans les ornemens dont ils décoroient leurs temples en l'honneur de leurs divinités, c'est ce que nous en dit l'histoire sainte, avec laquelle Flave Joseph se trouve parfaitement d'accord, lorsqu'il dit (7) que les Hébreux furent condamnés au travail de scier la pierre. L'écriture ne nous apprend pas seulement qu'on connoissoit l'art de tailler la pierre, sous le règne de Salomon; mais aussi que du temps de Moïse, l'art du statuaire étoit en vigueur, puisqu'il fut défendu à ce législateur de faire aucune représentation d'hommes, d'animaux ou de toute autre figure exécutée avec le ciseau (8). Les autres nations, au contraire, à qui ces travaux étoient

(1) Exod., *cap.* 26, *vers.* 32, *et cap.* 36, *vers.* 36.

(2) Regum, *lib. III*, *cap* 7, *vers.* 19.

(3) Herod., *lib II*, *cap.* 169; *p.* 186.

(4) Reg., *lib. IV*, *cap.* 25, *vers.* 17.

(5) Apud Euseb. *De præpar. evang.*, *lib. I*, *cap.* 9, *p.* 32.

(6) *Ibid*, *cap* 10, *p.* 37, *C.*

(7) *Contrà Appionem, lib. I*, *cap.* 26.

(8) Voyez ci-devant § 16.

permis, savoient aussi travailler la pierre, comme le dit Sincellus (1), qui en fixe l'époque au temps de Tosostrus, personnage si ancien qu'on le confond avec Esculape (2); de sorte qu'ils savoient faire toutes sortes de figures, et que très-fréquemment ils sculptoient les têtes des animaux qu'on immoloit en sacrifice, particulièrement celles du bélier et du taureau. Cet usage passa aux Etrusques, de qui d'abord les Grecs prirent les volutes du chapiteau ionique, et ensuite les têtes de bœufs décharnés dont ils ornèrent leurs temples aux endroits que depuis on a appelés *métopes*. En parlant des *métopes*, nous ne pouvons nous passer de dire aussi quelque chose des triglyphes, qu'on prétend n'avoir été employés que pour couvrir les extrémités des poutres, ainsi que l'avance Vitruve. Mais si c'étoit là le seul motif de ces ornemens, pourquoi y a-t-on employé des canaux perpendiculaires? Pourquoi n'avoir pas tenu ces poutres un peu en arrière, afin qu'elles ne salissent pas, et se trouvassent à fleur de mur, comme on le fait aujourd'hui? Quant à moi, je pense que l'invention des triglyphes est moins due à l'envie de masquer les extrémités des poutres, qu'à la nécessité de leur donner de l'air; car il est reconnu de nos jours qu'elles se pourrissent lorsqu'elles en sont privées; et j'ai vu des architectes prévoyans placer dans ce dessein un treillage de fer au bout des poutres, qu'ils faisoient blanchir pour ne pas interrompre l'ensemble du mur. Les anciens Tyrréniens sentirent le besoin de cette précaution : ils pratiquèrent deux canaux ou fentes au bout de chaque poutre, comme on le voit aux édifices de Pestum; canaux auxquels on a donné depuis le nom de triglyphes. Delà est venu aussi l'usage des têtes d'animaux avec les yeux et la bouche ouverts, pour donner de l'air à la poutre, en même temps qu'elles y faisoient ornement.

§ 42. Tout ce que je viens d'exposer rapidement, démontre que l'architecture est de la plus haute antiquité, et que si elle doit aux Grecs une certaine élégance, elle ne leur doit point son origine.

(1) *Chronogr.*, *p.* 56.

(2) Vide Marsham. *Can. chron.*, *p.* 18 *et* 34.

Nous en serons intimement persuadés, en jettant un simple coup-d'œil sur les différentes époques de cet art chez les autres peuples, et en les comparant avec celles qu'il a eues chez les Grecs. Nous en trouvons deux principales chez ce peuple dont les écrivains parlent avec éloge : la première date de la prise de Troye; et nous savons par Hésiode et par Homère quel fut le savoir des Grecs de ce temps-là; la seconde est celle de la guerre du Péloponnèse, ou du siècle de Périclès, célèbre protecteur des arts. Les historiens grecs en général, mais particulièrement Hérodote et Thucydide, nous apprennent l'état où les arts se trouvoient peu avant ces époques. L'âge des patriarches s'étoit écoulé, lorsqu'arriva le terrible événement de la guerre de Troye. Il y avoit trois siècles que Moïse avoit fait le tabernacle; toutes les inventions relatives à l'architecture dont nous avons parlé, sur la foi du Pentateuque, étoient mises en pratique, ainsi que toutes celles qu'on regarde comme les plus anciennes, tant en Egypte qu'en Palestine, sans même en excepter le temple de Salomon, édifice qui n'étoit guère postérieur au fameux incendie de Troye. Tel étoit l'état de l'art chez les Grecs au temps de cette guerre; disons mieux, au temps d'Homère qui nous en donne une idée exacte dans ses poëmes qui nous retracent les usages dont il étoit le témoin, et par conséquent ce qui regarde l'architecture. On ne lit rien dans Homère qui ait trait à cet art, et il ne dit pas un mot de ces trois ordres. Assurément si l'on eût employé alors l'ordre dorique, ce poëte n'auroit pas manqué d'en parler. Il avoit parcouru la Grèce et notamment la Doride : il avoit un goût particulier pour ce canton; il en avoit appris le dialecte (1), qu'il employa souvent dans ses ouvrages. Or, celui qui fait le plus grand éloge de cette partie de la Grèce, n'en cite aucun monument, pas même un édifice de pierre. Quoique j'aie fait mention de tous ces faits dans mes dissertations sur Pestum, je vais néanmoins y ajouter encore quelques réflexions.

(1) *In vitâ Homer. apud mythol. græc*, p. 287.

§ 43. Mettons à l'écart l'étonnante muraille des Achéens faite de pierres et de troncs d'arbres (1), si bien construite, qu'elle fut élevée en un jour, et détruite en une nuit (2); d'une si prodigieuse hauteur que Sarpedon, en s'alongeant un peu, saisit les créneaux, les tira à lui, et que ses compagnons la franchirent avec facilité, dès qu'ils se furent apperçus qu'il n'y avoit plus de créneaux (3). Laissons-là de même le mur du palais d'Ulysse, appellé le *grand mur*, qui nous est représenté par le poëte, formé de pieux enfoncés en terre, et entrelacés de branches et de joncs; ce qui formoit deux haies fort rapprochées, dont les intervalles étoient remplis de terre et de cailloux (4). Il vante la construction de ce mur, parce que les pierres en étoient si bien liées entr'elles, que le vent n'y trouvoit aucun passage (5). Il semble donc que, pour peu que ces sortes de murs fussent construits avec moins d'exactitude, ils laissoient un libre cours à l'air. Ce n'est pas en ces occasions seules qu'Homère parle de l'emploi des pierres et des marbres; il en est aussi question pour les pavés et quelquefois pour les trônes des rois. On y voit par-tout que les pierres dont on se servoit, étoient petites et d'un facile transport (6) : encore ne dit-il pas que les palais en fussent formés, pas même ceux de ses héros; quoique d'ailleurs il en loue beaucoup la magnificence. Or, tout cela se réduit, si on en excepte l'emploi exagéré de l'or et de l'argent, à l'usage du bois pour les murs, pour les seuils des portes et pour les colonnes (7). Pindare de même, faisant la description de la chûte d'un grand chêne, abattu par la hache, dit qu'il pouvoit servir de colonne propre à soutenir le palais d'un grand prince (8). Aussi les écrivains de l'antiquité, et notamment Homère dans ses deux poëmes, gardent-ils le silence le plus parfait sur les architectes, tandis qu'ils s'étendent en éloges sur

(1) Iliad., *lib. XII*, *vers.* 29.

(2) *Ibid.*, *lib. VII*, *vers.* 436, *et seq.*; *et vers.* 461 *et seq.*

(3) Iliad., *lib. XII*, *vers.* 396; *et lib. XIII*, *vers.* 679; *et lib. XV*, *vers.* 384.

(4) Odyss., *lib. XIV*, *vers.* 5 *et seq.*

(5) Iliad., *lib. XVI*, *vers.* 212.

(6) Odyss., *lib. VI*, *vers.* 267.

(7) *Ibid.*, *lib. XVII*, *vers.* 339, *et lib. XIX*, *vers.* 38.

(8) Pind., *Pyth. od. IV*, *vers.* 478.

les ouvriers en bois (1). C'est-là ce qui les a portés à placer ce genre de travail au rang des arts libéraux; c'est pourquoi Eumée, réprimandé d'avoir placé à la table des amans de Pénélope un personnage inconnu, répondit qu'il n'avoit appellé que des artisans dont on avoit besoin, un devin, un médecin, un menuisier, un chantre (2). Or, il n'y avoit sans doute pas un grand mérite dans les ouvrages de menuiserie, si l'on s'en rapporte aux détails que le poëte lui-même nous en donne. Lorsqu'il parle avec admiration de l'industrie d'Ulysse à construire un navire aussi bon qu'un vaisseau de charge, qu'un habile ouvrier a bâti selon toutes les règles de son art (3), qu'il acheva cependant en quatre jours, et dont les bords étoient de planches attachées d'espace en espace à des solivaux; il ne nous donne certainement qu'une idée bien mesquine de cet ouvrage. Il place de même au rang des célèbres ouvriers le tourneur Icmalins, qui avoit fait le siège de Pénélope. Et pourquoi ce singulier éloge? Parce que l'ouvrier avoit joint à ce fauteuil un marche-pied commode (4). D'après ce que nous venons de dire, et d'après plusieurs autres passages de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, il paroît que, dans ces temps, les maisons des Grècs n'étoient construites qu'en bois; c'est ce qui fait dire à Platon (5), en parlant d'un édifice situé au détroit d'Hercule, qu'il n'étoit pas bâti à la manière des Grecs, mais dans le goût des nations barbares, c'est-à-dire, en pierres. Et lorsqu'Hérodote (6) nous entretient des Gélons, il dit que leurs temples étoient faits à la grecque, c'est-à-dire, en bois. Tel étoit, au rapport de Pausanias (7), celui de Trophonius et d'Agamède; tel étoit aussi, sur le témoignage de Polybe, le fameux palais de la ville d'Ectabane, en Médie (8). C'est à cette méthode de bâtir en bois qu'il faut attribuer les fréquens incendies arrivés aux anciens temples de la Grèce, accidens dont on ne trouve aucune mention relativement aux édifices

(1) Iliad., *lib. V*, *vers.* 59, *et lib. XV*, *vers.* 411.

(2) Odyss., *lib. XVII*, *vers.* 384.

(3) Iliad., *lib. V*, *vers.* 249 *et seq.*

(4) *Ibid.*, *lib. XIX*, *vers.* 56.

(5) *Critias*, *oper.*, *tom. III*, *p.* 116.

(6) *Lib. IV*, *cap.* 108, *p.* 329.

(7) *Lib. VIII*, *cap.* 10, *p.* 618.

(8) Histor., *lib. X*, *p.* 598.

de l'Asie, de l'Egypte et de l'Etrurie. Le Roi paroît, comme nous, convaincu que les anciennes constructions des Grecs n'étoient qu'en bois; puisqu'il dit (1) que ces peuples disposèrent leurs cabanes avec tant de sagesse, qu'ils en ont toujours conservé la forme, même dans leurs temples les plus magnifiques. Je pense que cet éloge n'a d'autre but que de faire entendre que les Grecs n'ont fait qu'exécuter en pierre ce qu'ils avoient fait auparavant en bois; cependant, je ne puis concevoir comment les proportions de cette première pratique de bâtir, aient pu être appliquées convenablement à la seconde.

§ 44. Si la manière de bâtir des Grecs étoit, du côté des matériaux, si foible et si peu durable, que pouvons-nous penser de leurs ornemens, et de la beauté de leur architecture? Je ne vois nulle part qu'Homère, Hésiode, ni même Pindare, quoique d'un temps postérieur aux deux autres, aient parlé de bases, de chapiteaux, d'arcades, de frises, ni d'aucune autre chose qui tienne à ce qu'on appelle proprement architecture. Ils se servent, à la vérité, du mot *colonne*; mais je répéterai ici ce que j'ai déjà observé dans mes dissertations sur Pestum (2); savoir, qu'on ne peut pas attacher précisément cette signification au mot grec κι'ονα, et qu'il ne peut tout au plus signifier qu'un poteau ou pilier de bois. J'observerai de plus que Pindare (3) l'emploie quelquefois pour désigner, en général, un objet destiné à soutenir quelque chose, et à prévenir un accident; et d'autres s'en servent pour signifier une étaye, placée sous une poutre ou un potrail, pour le soulager du poids d'un mur. Hésiode parle (4) de cette espèce de pilier, comme d'un corps fixe auquel on pouvoit attacher et lier quelque chose; et ailleurs il dit de même que c'est un soutien ou une étaye (5). En rapprochant ces passages, avec les différens endroits où Homère se sert de cette expression, il paroît que κίονα vouloit dire un grand pilier de pièces de bois et d'ais, lequel situé au milieu de

(1) *Tom. I*, *p.* 13.
(2) *Dissert III*, *n°.* 10.
(3) Pyth. *Od. IV*, *vers.* 475.
(4) Theog., *vers.* 522.
(5) *Ibid.*, *vers.* 779.

la plus grande chambre ou salle, alloit de l'aire jusqu'au plancher, et servoit à y appendre diverses choses, comme, entr'autres, les armes, ainsi que je l'ai déjà fait remarquer (1). En effet, nous voyons qu'Homère nous représente Argté, femme d'Alcinoüs, assise auprès de son foyer, et appuyée contre une colonne (2); et c'est contre une pareille colonne qu'est placé, dans un festin, le chantre, au milieu des convives (3), comme dans un lieu propre à être vu et entendu de toute la compagnie. Ulysse voulant éprouver si sa femme le reconnoîtroit, se place dans un lieu élevé et remarquable, c'est-à-dire, près de la colonne. Par tous ces passages et d'autres semblables, on voit que c'étoit près de cette colonne qu'on se plaçoit pour être en vue. Or, quelle idée ce pilier ou poteau peut-il donner d'une élégante architecture?

§ 45. Le moindre désavantage qu'aient à essuyer ceux qui soutiennent l'antiquité de l'architecture grecque, c'est que cet art n'étoit pas encore introduit en Grèce du temps d'Hésiode et d'Homère; quoiqu'il fût déjà connu, et même depuis long-temps, dans d'autres parties du monde. Ce qui est plus, il n'y étoit pas pratiqué à une époque postérieure et bien plus récente. La guerre du Péloponnèse eut lieu cinq siècles avant l'ère vulgaire (4), et celle de Mardonius est du même temps. C'étoit à cette époque que vivoient Hérodote et Thucydide, qui nous donnent une idée assez juste de la manière de bâtir des Grecs aux temps un peu antérieurs. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai dit des opinions de Thucydide et autres historiens grecs, dans mon ouvrage sur Pestum (5). La Grèce alors étoit sans art, et l'on y habitoit de simples cabanes, ou des maisons qui ne valoient guère mieux. Ajoutons ici le sentiment d'Hérodote et de Flave Joseph : le premier, parlant de la guerre des Grecs du temps de Mardonius, assure qu'ils étoient si peu instruits et si mal informés, qu'ils ignoroient la situation

(1) Pæsti rud., *diss. III*, *n°.* 10.

(2) Odyss., *lib. VI*, *vers.* 305.

(3) *Ibid.*, *lib. VIII*, *vers.* 65, *et vers.* 471 *et seq.*

(4) Avant J. C., l'an 427, selon Calmet, ou l'an 431, selon Usserius.

(5) *Dissert. II*, *n°.* 13; *et dissert III*, *n°s.* 1 *et seq.*

de l'île de Samos (1), et la croyoient aussi éloignée d'eux que les colonnes d'Hercule; et Joseph dit que les Grecs n'avoient aucune connoissance des Romains, quoique ceux-ci combattissent en Italie, et qu'ils y fussent par-tout vainqueurs (2). Il ajoute qu'Ephore, écrivain grec, connoissoit si peu l'Europe, qu'il prit l'Ibérie pour une ville. Ce n'est certainement pas dans un pareil état des choses (si l'on s'en rapporte aux auteurs cités et à d'autres de la même nation), que les Grecs peuvent avoir possédé les beaux arts, ni être instruits d'une méthode raisonnée d'architecture. On voit, au contraire, que, dans des temps postérieurs, ils étoient privés des moyens d'industrie les plus nécessaires. Strabon (3) nous apprend qu'ils n'avoient ni aqueducs, ni égoûts pour les immondices, ni chemins pavés; et, malgré toute son admiration pour le savoir des Grecs, Dénis d'Halicarnasse (4) accorde l'honneur de ces inventions aux peuples de l'Italie. Mais que dirai-je du siècle de Périclès, où l'art fut porté à son plus haut degré de perfection? Ce protecteur des beaux arts, dit Plutarque dans la vie de ce grand homme (5), avoit l'avantage de posséder d'habiles architectes et d'autres grands artistes, qui, sous la direction de Phidias, élevèrent de somptueux édifices d'un massif et d'une solidité capables de braver les injures du temps, sans en être jamais altérés. C'est-là ce style grave et majestueux dont les cabanes n'ont certainement pu fournir l'idée, mais qui de l'Orient et de Tyrrénie est venu se faire admirer dans la Grèce. Mais dans ces monumens que remarque-t-on de nouveau, qui ait été imaginé par les Grecs? Le voici : suivant

(1) Herodot., *lib. VIII*, *cap.* 132, *p.* 682.

(2) *Contrà Appionem*, *lib. I*, *cap.* 12.

(3) Geograph., *lib. V*, *p.* 560.

(4) Historiar., *lib. III*, *cap.* 67, *tom. I*, *p.* 191.

(5) Plutarch. in vitâ Pericl. opera, *tom. I*, *p.* 159, *F.* : Quo magis opera admiranda sunt Periclis, quæ ad diuturnitatem, modico perpetrata tempore, fuere..... quasi habeant opera illa perpetuò viventem spiritum, et animam admixtam non emarescentem..... Hic (*Corœbus*) columnas in pavimento posuit, et epistyliis junxit. Quo defuncto..... Xypetius Metagenes septum, et superiores columnas adjecit. Fastigio adyti fenestram addidit Cholargensis Xenocles. Longum murum Callicratides faciendum redemit.

Plutarque, l'architecte Corebus éleva des colonnes, et les lia aux architraves. Xypetius plaça un second rang de colonnes sur le premier ; Xénoclès perça une fenêtre à la nef ou cella, et Callicratidès entreprit un mur d'une longue étendue. Tels furent donc les commencemens de l'architecture dans la Grèce, environ quatre siècles avant l'ère vulgaire. Or, dans quel état bien plus avancé cet art n'étoit-il pas alors chez les Orientaux, et même chez les Etrusques, puisqu'on l'exerçoit déjà avec distinction chez ces peuples dans des temps plus reculés que la guerre de Troye ?

§ 46. Nous allons cesser de parcourir l'Orient, sans faire mention des étonnantes constructions d'Amasis, et d'autres souverains de ces contrées, si amplement décrites par Hérodote, Diodore de Sicile et Pline (1), quoique antérieures encore à l'époque dont nous venons de parler. Laissons de même de côté les somptueux et antiques édifices de Persépolis (2), lesquels étant, comme on le veut, du temps de Cyrus l'ancien (3), ne laissoient pas d'être de cinq siècles antérieurs à l'ère vulgaire, et qui sont regardés par les savans (4) comme beaucoup plus anciens qu'aucun monument d'architecture en Grèce. Enfin, nous ne parlerons pas ici de l'immense et superbe temple près de Tanès en Egypte, qui, avec son vaste péristyle, étoit bâti tout en pierre, d'après la description que nous en fait Athénée (5) ; et considérons, sans sortir d'Italie, quel fut dans ce temps-là le degré de savoir des Tyrréniens. Le commencement de la république Romaine, après l'expulsion des Tarquins, correspond au cinquième siècle avant l'ère chrétienne. Personne n'ignore le degré de perfection auquel les Etrusques étoient déja parvenus dans

(1) Herodot., *lib. II, cap.* 175, *et* 176, *p.* 189. Diodor. sicul, *lib. I*, § 46, *p.* 55 *et seq.* Plin., *lib. XXXVI, cap.* 12, *sect.* 17.

(2) Justin. hist., *lib. XI*, *cap.* 14.

(3) *AElian. de natur. anim.*, *lib. I*, *cap.* 59.

(4) Leibnitz oper., *tom. VI*, § 2, *p.* 194 (Charactères) *in ruinis persepolitanis extant, monumento architecturæ, sculpturæque orientalis, Græcorum opera antiquitate transcendentis.*

(5) Athen., *Deipnosoph.*, *lib. XV*, *cap.* 7, *p.* 679. Vide *ibid. notata.*

les beaux arts à cette époque ; et, pour ne parler que de l'architecture, combien n'y avoit-il pas de monumens de mérite dans toutes les villes de la Toscane ? Il seroit trop long de les passer tous en revue : arrêtons-nous seulement à deux, entr'autres, que les Etrusques avoient construits à Rome ; savoir, le temple de Jupiter Capitolin, et le *Cloaca Maxima.* Jettons aussi un coup d'œil sur les temples de Pestum, dont l'âge, si bas qu'on veuille le supposer, sera toujours de quelques siècles antérieurs à ces temps reculés. Peut-on demander plus de savoir relativement à la solidité, plus d'intelligence dans la disposition de toutes les parties, et plus d'élégance dans la forme de la cymaise, dans le travail du gorgerin, et dans le fusellement de la colonne? Nous les avons donnés au public, et il suffit de les regarder pour en être ravi d'admiration. On ne croira pas, quelque chose qu'on puisse dire, que l'ambition d'exalter des monumens anciens peu connus, nous ait portés à altérer en rien la vérité, quand nous avons déclaré n'avoir fait usage pour les plans et pour les élévations que des dessins dirigés par l'homme éclairé, à qui revient tout le mérite et toute la gloire d'une si laborieuse entreprise ; mais il n'a pu être chargé seul, de l'exécution de ce travail, auquel il a employé les meilleurs dessinateurs qui fussent alors à Naples. Les élévations et les perspectives furent l'ouvrage d'un architecte et peintre, que ses productions ont rendu célèbre dans quelques villes d'Italie ; savoir, J. B. Natali, de Plaisance (1). Sabbatini, alors architecte de Charles III, roi des deux Siciles, et maintenant employé auprès du même prince, devenu roi d'Espagne, se chargea de mesurer le plan et toutes les parties. Lorsqu'il fallut ensuite vérifier ces mesures, Magri Gaëtano et Antonio, de Plaisance, le premier peintre du roi des deux Siciles, le second professeur d'architecture, Thomas Rajola, ingénieur du même prince, Nicole, Français de

(1) Il y a un abrégé de sa vie dans *Cumis*, *Bajis*, *ec. explic.*, *fol.* 36, *ad* l'ouvrage intitulé : *Antiquit. Puteol. tab.* 68.

nation et d'autres artistes, furent employés à ce travail. Si depuis il s'est rencontré des variations que j'ai fait observer dans mon ouvrage (1), cela vient de ce qu'en répétant la vérification des mesures avec ces derniers, j'ai été dans le cas de découvrir des différences qui étoient échappées dans les premières recherches; car il n'y a pas d'œil plus exact dans les mesures à prendre sur des monumens, que celui d'un homme qui doit en rendre compte au public dans ses écrits. Or, si les planches que j'ai publiées sont parfaitement conformes aux originaux; qui pourroit, en les examinant avec attention, les prendre pour l'ouvrage d'artistes médiocres et sans expérience?

§ 47. Mais je ne veux point passer sous silence les fabriques qui existent encore à Pouzzoles et dans les villes voisines. Si, parmi ces villes il y en a de récentes, et qui décèlent les temps des empereurs romains, il s'en trouve aussi plusieurs fort anciennes, et qui peuvent être considérées comme datant du commencement de la république. Dans les planches que j'ai jointes (2) aux explications de ces grands édifices, j'ai jugé de cette antiquité l'amphithéâtre et plusieurs réservoirs, bâtis pour la plupart en briques, mais avec tant de savoir et de goût, qu'ils donnent l'idée d'un art connu et porté à sa perfection. On y trouve des briques d'une grandeur extraordinaire, destinées à servir de liaisons à de certaines distances données; il y en a de belles et fort grandes en forme de coins, faites pour la construction des arches (3): elles sont toutes disposées avec tant d'art, et liées par un ciment si dur et si solide, que le ciseau seul peut démolir un pareil mur, qui jusqu'ici a résisté à l'action de l'eau, de l'air, à la violence des vents, et aux efforts des hommes. Quelques-uns de ces murs, de médiocre épaisseur, sans renforts, sans éperons, soutenoient des coupoles

(1) Pæsti rudera, *dissertat. IV*, *n^{os}*. 4, 5 *et* 24; *dissertat. V*, *n^{os}*. 15 *et* 16.

(2) *Antiquit. Puteol.*, *Cumis*, *Bajis existentis. Neapol.* 1768.

(3) Voyez l'ouvrage qui vient d'être cité, *pl. LXVII*, *fig.* 2, 3.

d'un diamètre étonnant. L'eau est bien parvenue à fendre ces coupoles, et ensuite à causer leur chûte; mais les murs sont encore sur pied et d'aplomb (1). Si ce n'est pas là bâtir avec solidité, autant que pour l'utilité et la commodité de l'homme, il faut renoncer aux idées qu'on doit se former de l'architecture, et la regarder comme un art uniquement fait pour charmer la vue; ou bien, il faudra bouleverser toute l'histoire, et heurter de front son autorité. Avant de finir, je ferai une autre observation: c'est qu'au rapport des voyageurs (2), on trouve encore dans les antiques et superbes fabriques de l'Egypte, des bases, des chapiteaux et d'autres membres d'architecture, semblables en tout aux proportions grecques. Il y en a qui prétendent que ce sont des ouvrages faits depuis par les Romains, pour restaurer et mettre à neuf ces anciennes constructions; mais cette assertion pourra-t-elle se soutenir avec quelque fondement? Ne découvriroit-on pas dans de pareils travaux un certain goût moderne, différent du reste de l'ouvrage qui est antique? C'est donc là un point qu'il faudroit éclaircir; autrement nous tiendrions l'invention des plus beaux ornemens de tout autre peuple que des Grecs. Le Roi ne doit donc pas s'offenser, si nous n'enlevons à la nation qui paroît avoir toute sa prédilection, que le mérite des premiers essais, la seule invention de l'architecture; en lui laissant la gloire d'avoir ajouté tout ce que ce bel art a de grâces et de beautés, dans la crainte qu'on ne vienne lui arracher aussi cet honneur, et qu'on ne la réduise à l'humble emploi de plagiaire, ou d'imitatrice peu judicieuse.

§ 48. Peut-être la Grèce courroit-elle les risques de cette fâcheuse disgrace, si l'on venoit à publier un écrit appuyé sur des bases solides et sur les principes médités de l'architecture, dont s'occupe la plume savante d'un génie sublime, devenu, par ses propres élans, le protecteur éclairé des beaux arts : esprit pénétrant, qui sait allier les plus profondes connoissances littéraires aux fonctions de ministre d'une

(1) *Ibid.*, *pl. XLIV et LIII.*

(2) Granger, *voyage de l'Egypte*, *p.* 38, 39 *et* 58.

puissance étrangère, qui demandent des lumières d'un tout autre genre. On verra, dans son ouvrage, que toutes les méthodes des Grecs, dans l'art de bâtir, ne s'accordent point avec les moyens de solidité qui assurent les moyens de durée, et qui doivent être l'unique but de toute construction; que les cinq ordres ne sont pas exempts de défauts, ni applicables dans toutes leurs parties; que les Grecs n'exécutoient pas en pierre, d'après ce qu'ils avoient d'abord construit en bois; et que s'ils l'ont fait, ils en ont changé les proportions, afin que leurs bâtimens, trop foibles, ne tombassent pas en ruine. Quant à moi qui ne possède aucun talent dans cette belle profession, et qui n'ambitionne que la jouissance de tout observateur qui contemple des ouvrages bien conçus, et dont les proportions tendent à l'harmonie de l'ensemble, j'unirai avec confiance mon sentiment à ceux des maîtres de l'art, du moment qu'on publiera le livre qui traitera de cette matière; car c'est à eux qu'il appartient de juger de la profondeur de la science, et d'apprécier les découvertes et la doctrine; et moi, par un sentiment d'admiration, je jouirai de la gloire qui en rejaillira sur son auteur, ainsi que des avantages qu'il procurera à la société par l'avancement et la perfection de l'architecture.

§ 49. Ici je reviens à la proposition qui vous a engagé à m'interroger, et qui m'a forcé à une réponse. Puis-je croire, d'après tout ce qui vient d'être dit, que le Roi persiste à vouloir persuader qu'il se trouve en Grèce des temples de la première invention originelle? Si les deux qu'il cite y existent, au lieu d'être antiques, ils seront postérieurs à l'époque de la naissance des arts en Grèce, et par conséquent à la pratique de l'architecture dans beaucoup d'autres parties du monde; et de plus, s'il y a sur quelque édifice de cette époque une empreinte d'antiquité, on ne doit pas l'attribuer aux Grecs, mais le regarder comme une foible copie des constructions étrusques. En vous voyant convaincu de cette vérité, je serai fort aise d'avoir mis dans mon parti un homme vraiment recommandable par ses talens. Si, au contraire, vous persistez dans la vieille et vulgaire croyance, que tout l'art de bâtir et ses différentes méthodes sont dûs aux Grecs, je

ne diminuerai rien de mon estime pour votre savoir, ni de ma considération et de mon attachement pour votre personne ; bien convaincu qu'en matière de sciences et de doctrine, les hommes renoncent difficilement à leurs opinions : ce qui a fait dire fort à propos à Martial :

Aurum, et opes, et rura frequens donabit amicus :
Qui velit ingenio cedere, rarus erit (1).

(1) Epigramm., *lib. VIII*; epigramm. *XVIII*, *in fine.*





DE LA PEINTURE
CHEZ LES ANCIENS,

POUR SERVIR DE SUITE A L'HISTOIRE DE L'ART;

PAR MM. B. RODE ET A. RIEM.

TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR K. D. L. R.

AVERTISSEMENT.

Nous avons cru devoir admettre dans cette Collection, cet ouvrage de MM. RODE *et* RIEM, *artistes distingués de Berlin, dont on sentira d'autant plus l'importance, qu'il supplée aux connoissances qui manquent sur l'enfance des beaux arts, et relève quelques erreurs de* WINKELMANN *et de* CAYLUS, *sur l'histoire de l'Art.*



DE LA PEINTURE
CHEZ LES ANCIENS,
POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE L'ART.

CHAPITRE PREMIER.

DE l'origine et de l'enfance de l'Art.

§ 1er. LES meilleurs écrivains, Winkelmann lui-même et Caylus, ne font pas remonter l'art au-delà du temps dont nous avons des ouvrages égyptiens. Si Winkelmann n'attribue pas, d'une manière positive, l'invention de l'art aux Egyptiens; s'il semble croire qu'il a pris également

naissance chez d'autres peuples, il ne fait cependant pas mention de celui chez lequel on doit nécessairement en chercher l'origine dans la plus haute antiquité, et l'Egypte est toujours à cet égard son *nec plus ultrà* (1). Caylus soutient également cette erreur, en contradiction des idées judicieuses de l'abbé Mignot, avec une ténacité que le défaut de notices suffisantes et de connoissances universelles peut seul admettre. Notre opinion, que nous espérons démontrer par des preuves, est que Mignot a découvert la vérité, et que Caylus dispute injustement aux Indiens l'invention des arts. Toute l'hypothèse de Caylus porte sur une assertion que l'histoire de l'Art détruit en partie, et qui en partie peut être employée contre lui-même. Il prétend que « les ouvrages » égyptiens portent un caractère d'originalité, parce qu'on y voit réunie » la simplicité avec une grandeur admirable. Les pyramides indiennes » sont, continue-t-il, surchargées d'ornemens. Ce qui annonce » un génie imitatif. En Egypte, au contraire, tout est simple et » sublime. C'est en Egypte qu'il arriva que des blocs de marbre, » sortis pour la première fois de leurs carrières, travaillés ensuite, » furent rangés les uns sur les autres dans la direction des quatre parties » du monde : il en résulta des pyramides. Les autres peuples vinrent » après, avec un marteau à la main et par des ornemens isolés, rem- » placer ce qui leur manquoit du côté des idées et des développemens » des forces. Les hommes ont toujours commencé leur entreprise par » les plus simples (2) ».

Au premier coup-d'œil, cette assertion de l'auteur paroît fort plausible ; mais elle perd bientôt toute sa probabilité, quand on en fait un examen réfléchi. Il faut savoir si tout ce que Caylus allègue, est historiquement vrai ou non, et s'il a su se placer dans le point de vue convenable à ce sujet. Il n'est pas vrai qu'en Egypte tout ait été simple et sublime dans les ouvrages de l'art. Peut-être même se trompe-t-on grossièrement, en s'imaginant que les ouvrages simples sont plus anciens que ceux qui sont surchargés d'ornemens.

(1) Winkelmann, *hist. de l'Art*, *tom. I*, *p.* 4 *et* 5 *de notre édition.*

(2) Caylus, *diss. sur l'hist. de l'Art*, *tom II*, *p.* 334.

Il est incontestable que, dans l'enfance de tous les arts, le style qui devoit alors consister en un assemblage de grand nombre de parties rapportées, étoit mesquin, sans proportions, sans symétrie, et chargé de tout ce qu'on regardoit comme beau à cette époque, dépourvu de principes et d'expérience. Plus on tendoit à parvenir à la perfection, plus on prodiguoit les ornemens pour donner à l'ensemble un air de grandeur, et pour exciter l'admiration par la difficulté vaincue. Ce style mesquin, nous le trouvons dans les premiers et les plus anciens travaux de l'art, aussi bien chez les Egyptiens que chez les Indiens ; et ce même style surchargé est une preuve de leur haute antiquité. SIMPLICITÉ LIÉE AVEC UNE GRANDEUR DIGNE D'ADMIRATION, comme s'exprime Caylus, constituent le plus haut degré de l'art, et ne peuvent être le fruit que d'un goût épuré et d'une étude réfléchie ; qualités qu'on ne peut certainement pas trop attribuer aux ouvrages de l'art de l'ancienne Egypte.

Pour se convaincre parfaitement de ce qu'on vient d'avancer, on n'a qu'à lire la description fort détaillée, que Pococke nous a donnée des portes et du grand temple de Carnack, qui est l'ancienne *Diospolis* ou *Thèbes.* Les portes de ce temple ressemblent parfaitement aux portes des Indiens par leur forme pyramidale (qui est l'emblême du *Phtas*, ou du feu le plus pur), et sont de même chargées de figures et d'hiéroglyphes, dont les premières, entr'autres, de grandeur gigantesque, sont exécutées dans le goût outré des Egyptiens (1). Il est vrai que Pococke parle d'une porte de ce temple qui est sans figures et sans ornemens, et ce voyageur tombe dans la même erreur que Caylus, en prenant cette simplicité pour une preuve de son antiquité, quoique les réflexions qu'il fait ensuite, contredisent cette assertion ; car il observe que cette porte est magnifique, construite d'après les règles de l'art, et dans le goût de l'ordre *rustique.* Mais cela n'est-il pas une preuve ou qu'elle

(1) Pococke, *Description du Midi*, *tom. I*, *p.* 150 *et* 151.

n'est point achevée, de même que celle dont il a parlé précédemment, ou qu'elle est du moins postérieure aux premières. Voilà ce qui paroît être l'opinion la plus vraisemblable, d'après ce qu'on trouve dans Diodore dont le passage cependant n'est pas trop clair ; car il dit : « Tous les ornemens du temple et par la richesse » de la matière, et par la finesse du travail, répondoient à la magnifi» cence de l'édifice (1). » D'ailleurs le temple de *Diospolis* fut agrandi ensuite par des propilées, et d'autres édifices que différens rois y ajoutèrent ; et le plan même de ce temple contredit l'antiquité de cette porte, qui se trouve à son extrémité occidentale, et forme l'entrée du *pronaos* ou parvis, et peut-être même du propilon, lequel a été bâti plus tard que le véritable temple (Σηκὸς).

Le dedans du temple n'étoit pas moins chargé D'ORNEMENS que le dehors. Pococke dit (2) : « Les murs des deux côtés du Gange » sont, ainsi que les poteaux, ornés de très-jolies figures hiérogly» phiques et humaines, sur six plans, hauts de plus de 9 pieds, et » larges de 12. L'architecture du temple doit avoir eu des ciselures » d'hommes dans le genre grec et étrusque. » En général, le goût des Egyptiens n'étoit rien moins que simple ; et de même qu'ils chargoient leurs temples d'hiéroglyphes et de figures gigantesques, de même aussi en ornoient-ils avec profusion les autres ouvrages de l'art ; de sorte qu'on ne peut disconvenir que les ORNEMENS et les HIÉROGLYPHES étoient en quelque manière, autant le but de leurs ouvrages, que la grandeur démesurée qu'ils donnoient à leurs productions. Tous leurs HERMÈS et tous leurs OBÉLISQUES prouvent que ces monumens ont plutôt été destinés à servir à leurs sciences, et pour leur tenir lieu d'archives, que pour donner des preuves de connoissances dans l'art. Ces ornemens sans goût et sans proportions se trouvent sur tous leurs ouvrages ; et, suivant Savary (3), sur les pyramides même il y avoit des hiéroglyphes, lesquels, au dire d'Hérodote,

(1) Diodore de Sicile, *bibl.*, *liv. I*, *ch.* 46.

(2) Pococke, *a. a. o.*, *p.* 154.

(3) Savary, *Etat de l'ancienne et nouvelle Égypte*, *p.* 188 *et* 189.

servoient à faire connoître le prix de certains vivres pour les ouvriers.

En attendant, Caylus est dans une grande erreur, et contredit les preuves les plus manifestes de l'histoire, quand il croit trouver, dans la simplicité des pyramides, un modèle de l'antiquite de l'art chez les Egyptiens. Cela seroit vrai si ces énormes monumens du plus affreux despotisme, étoient antérieurs aux ouvrages de l'art dans son enfance, qu'on voyoit à *Diospolis*. Mais ce n'est pas là du tout le cas. La *Thébaïde* étoit peuplée et habitée long-temps avant que le *Delta* ne fût connu, et que *Memphis* ne fût construite avec tous ses monumens. Diodore de Sicile (1) fait remonter la construction du temple de Jupiter Ammon au temps des premiers rois. Ce temple subsista pendant 1400 ans; c'est-à-dire, jusqu'au règne de Busiris. On sent bien que cette supputation paroîtra étrange à ceux qui ne veulent pas admettre cette grande ancienneté du monde; mais le philosophe qui sait combien est lent le développement de l'esprit humain, et quelle série de siècles il faut pour parvenir à une certaine perfection dans les arts, ne trouvera pas ce calcul extraordinaire. Un de ses successeurs donna plus d'étendue à *Diospolis*, l'entoura d'une muraille, et agrandit à tel point son ANTIQUE TEMPLE, (ΤΟ ΙΕΡΟΝ ΠΑΛΑΙΟΤΑΤΟΝ), qu'il a fait l'étonnement des peuples anciens et modernes. Artapan, dans Eusebe, attribue ce renouvellemeut du grand temple au roi Chénéphrès, qui l'auroit fait construire en pierres de tailles par Mosen, ayant été auparavant bâti en briques (2). Le tombeau d'Osimandué, placé à Luxerein partie de l'ancienne Thèbes, tient, après le temple de Jupiter, le second rang par son antiquité ; ce fut seulement par le huitième des successeurs de ce roi, qui avoit embelli Thèbes, que Memphis fut fondée. Long-temps après lui régna Myris, qui le premier fit élever des pyramides (3). Voilà ce que nous apprend

(1) Diodore Sic.., *lib. I*, *ch.* 45, *p.* 41.

(2) Euseb. *præp. evang.*, *vol. I*, *cap.* 27, *p.* 432.

(3) Diodore, *lib. I*, *cap.* 52, *p.* 46 et 47.

Diodore, dont les descriptions et les histoires furent regardées pendant plusieurs siècles comme exagérées et fabuleuses, mais que l'expérience et les récits des voyageurs ont fait reconnoître pour véritables. De quelle plus haute antiquité n'étoient donc pas les monumens de Thèbes, qui pour les ornemens superflus ne le cédoient pas à ceux de Schalembron, de Salsette et d'Illure dans les Indes ? et quelle n'est pas l'erreur de Caylus, quand, d'après les ouvrages bien postérieurs des Egyptiens, ainsi que d'après leur grande simplicité, il prétend que ce peuple est plus ancien que ne l'étoient les Indiens, et se rend par conséquent coupable d'un anachronisme qu'on pourroit à peine pardonner au moindre littérateur.

Mais Caylus se trompe aussi comme juge des ouvrages de l'art. « Les pyramides indiennes, dit-il, sont chargées d'une infinité de » petits ornemens. Ce qui indique un esprit imitateur. »

Caylus avance cette hypothèse avec une certaine hardiesse, par laquelle il a induit beaucoup de monde en erreur. Il n'a pas remarqué la différence extraordinaire qu'il y a entre les pyramides d'Egypte et celles de l'Inde. Car dans l'Inde entière il n'y a point de pyramide qui ait quelque ressemblance avec celle d'Egypte. Toute espèce de comparaison se trouve donc détruite; si cependant il entend parler des portes pyramidales des temples, il faut remarquer alors que sa comparaison ne convient aussi qu'aux portes égyptiennes qui, relativement à l'enfance du style, n'ont aucun avantage sur celles de l'Inde; mais si ce sont les monstrueux temples pyramidaux qu'il veut désigner, et dont l'abbé Raynal a parlé d'après lui (1); son jugement tombe absolument à faux. Les temples d'Egypte n'étoient pas moins monstrueux, et leurs ornemens étoient des symboles religieux, qui, d'après la manière de penser de ce peuple, ne pouvoient nulle part être aussi bien placés qu'à leurs pagodes. D'ailleurs, il doit paroître fort extraordinaire qu'on veuille prononcer sur l'ancienneté de l'art d'après les ornemens, et prétendre que

(1) Raynal, *hist. phil. des deux Indes*, *tom. I*, *liv. VIII*.

cela prouve que ces ouvrages sont des imitations, et qu'ils sont moins anciens que des ouvrages d'une grande simplicité. Qui les Indiens auroient-ils imité? Les Egyptiens peut-être. Mais il faudroit toujours, du moins, qu'un peuple EUT TROUVÉ, sans imiter personne, le style mesquin et ces ornemens puérils. Si cela est, pourquoi seroient-ce justement les Indiens, dont les sages n'ont jamais quitté la terre de leurs ancêtres, et qui abhorroient toute sorte d'imitation qui auroit copié les Egyptiens, lesquels, suivant Philostrate, dont il sera question plus au long dans la suite, descendoient des Indoux, et formoient un peuple infiniment moins ancien que les Indiens. Les masses énormes des pyramides près de Memphis, ainsi que les marbres durs dont elles étoient revêtues, n'étoient, sans doute, pas aussi susceptibles d'être chargés d'ornemens qu'un temple. Il n'étoit certainement pas facile de graver les ornemens sur le marbre, pendant qu'on posoit un bloc sur l'autre, ou qu'on l'élevoit par les moyens de la mécanique. Il auroit fallu des siècles pour achever le travail d'une pareille pyramide; car on auroit dû commencer par en faire les dessins, pour faire ensuite travailler chaque bloc par un seul ouvrier. Cela auroit donc contrarié l'impatience des princes, en même-temps qu'il auroit été impossible de faire accorder le travail monstrueux de la sculpture, avec le style simple de l'architecture de la pyramide. Ce n'étoit pas ce que l'on avoit à craindre dans l'Inde. Suivant Sonnerat, mille ans est le temps le plus court que les Indiens ont dû passer à bâtir et à décorer les pagodes de Salcette et d'Illoura.

Et que sont les pyramides d'Egypte auprès des ouvrages des Indoux? Sonnerat dit: « Les pyramides tant vantées d'Egypte sont de bien » foibles monumens auprès des pagodes de Salcette et d'Illoura; » les figures, les bas-reliefs et les milliers de colonnes qui les ornent, » creusés au ciseau dans le même rocher, indiquent au moins mille » années de travail consécutif; et les dégradations du temps en » désignent au moins trois mille d'existence (1). » Ces monumens

(1) Sonnerat, *voyage aux Indes Orientales*, *Chine*, *liv. III*, *ch.* 4.

sont si extraordinaires, que les Indiens s'imaginent, en général, qu'ils ont été construits par des divinités d'une classe inférieure (1).

Il est certain que quiconque a quelque connoissance de l'art, ne regardera pas comme belles ces productions des Indoux et des Egyptiens, et qu'il n'y a que leur excessive grandeur qui puisse nous causer quelqu'admiration; au contraire, elles sont des preuves certaines de la barbarie des arts, incapables de beautés et de proportion, et qui pour flatter l'orgueil des grands, ont accumulé masses sur masses. Ce n'est pas la beauté de ces masses de pierre qui étonne; mais le travail qu'elles ont dû exiger, vu l'ignorance des machines qui auroient pu en faciliter la construction. Nous admirons beaucoup plus l'énorme dépense, la patience et la basse servitude que ces travaux ont demandées, que ces travaux eux-mêmes. Leur structure n'a encore inspiré à personne l'envie de l'imiter: elles n'offrent aucun point de vue agréable, par-tout une surface pyramidale et monotone. Les obélisques sont bien préférables, l'œil au moins peut en embrasser l'ensemble, en estimer les proportions et la symétrie.

Caylus a raison lorsqu'il remarque qu'on a toujours commencé, dans les arts, par les formes les plus simples, lorsqu'il entend appliquer ces premiers principes de l'art à un ensemble; mais il se trompe beaucoup s'il croit prouver par là quelque chose en faveur des Egyptiens et de l'antiquité de l'art chez ce peuple. Il s'ensuivroit particulièrement, d'après ce principe, que les Indiens avoient depuis long-temps passé par l'enfance de l'art, et que si les ornemens (comme cela est vrai en partie, sur-tout si on les a employés d'après les règles convenables de la proportion) annoncent l'âge parfait de l'art; la priorité appartient alors aux Indiens, à qui cet écrivain accorde lui-même la possession de pareils ouvrages.

§ 2. Voici comme Winkelmann s'exprime sur le commencement de l'art: « L'art a commencé par la configuration la plus simple, » par la plastique en terre cuite, et par conséquent par une espèce de

(1) Raynal, *hist. phil. et polit. des deux Indes*, *tom. II*, *liv. XXI.*

» sculpture; car un enfant peut donner une certaine forme à une » masse molle, mais il ne sauroit rien tracer sur une superficie plane. » Pour modeler, il suffit d'avoir la simple idée d'une chose; tandis » que pour dessiner, il faut posséder une infinité d'autres connois- » sances : ce qui n'a pas empêché que la peinture ne soit devenue » par la suite la décoration de la sculpture (1). » Selon nous, Winkelmann se trompe quand il prétend que la sculpture est plus ancienne que l'art du dessin, et cela d'après un principe dépourvu de tout ce qui peut nous conduire à la conviction; c'est-à-dire, d'après l'hypothèse « QU'IL EST PLUS FACILE A UN ENFANT DE DONNER UNE » CERTAINE FORME A UNE MASSE MOLLE, PARCE QU'IL SUFFIT D'AVOIR » LA SIMPLE IDÉE D'UNE CHOSE, QU'IL LUI EST IMPOSSIBLE DE RIEN » TRACER SUR UNE SUPERFICIE, PARCE QU'IL FAUT Y FAIRE COÏNCIDER » BEAUCOUP D'AUTRES CONNOISSANCES. »

Winkelmann a commis une faute en ne mettant pas une exacte parité dans les deux cas, comme il auroit dû le faire s'il avoit voulu nous convaincre. Il prend d'abord pour exemple l'ébauche informe d'une figure faite par un enfant; il auroit donc dû y placer à côté le dessin également informe fait par un enfant, pour se convaincre du moins qu'un enfant n'est pas moins en état de tracer une mauvaise figure sur une surface plane, qu'il l'est d'en modeler une pareille. Une surface reçoit un mauvais dessin avec la même facilité que la terre glaise se prête à une mauvaise forme; et l'enfant pouvoit aussi bien tracer sur du sable, que donner une figure quelconque à une masse molle. Je ne vois pas pourquoi la simple représentation d'une chose seroit plus facile en modelant qu'en dessinant, puisque l'un et l'autre ont pour but de nous donner une idée de cette chose; et qu'avant qu'on n'eût découvert les règles, l'art du dessin et celui de modeler devoient être dans le même état, c'est-à-dire, fort mauvais l'un et l'autre et sans les moindres proportions. L'art de modeler une chose demande des connoissances préliminaires, aussi étendues que celles qu'il faut pour bien

(1) Winkelmann, *hist. de l'Art*, *tom. I*, *p.* 3.

dessiner; et jamais le sculpteur ne produira des travaux sublimes, sans connoître les règles de la proportion, le nud, les draperies; sans l'étude de la nature, du costume, de l'expression, de la stature, des raccourcis et des développemens. Toutes ces connoissances lui sont aussi indispensables que l'est celle de la perspective pour le peintre, et sur-tout le dessin qui, en déterminant le contour des objets, peut exclusivement en fixer même un au chaos de l'imagination. D'ailleurs, ces arts admirables portent sur les mêmes bases, du moins en grande partie, et demandent les mêmes notions; celles de la peinture dont la sculpture peut se passer, comme par exemple, le coloris, etc., sont aussi peu nécessaires au mauvais dessin d'un enfant, que peuvent l'être les formes d'une masse.

Comme le dessin ne s'arrêtoit, dans le commencement, qu'à tracer les contours extérieurs des objets, il paroît que cet art doit avoir été plus facile que celui de modeler; puisqu'il pouvoit s'exécuter sans aucune connoissance préliminaire et d'une manière fort aisée : il avoit un avantage dans l'exécution, qui ne peut pas être de sitôt le partage de la plastique, celui de saisir la ressemblance de l'objet qu'il vouloit rendre. Il étoit, comme Pline l'appelle avec raison, le simple contour de l'ombre, *umbra hominis lineis circumducta* (1). Athenagore (2) et Quintilien (3) regardent cette *skiagraphie* ou ce dessin de l'ombre; comme le premier et le plus ancien art de dessiner; et l'on sait que les Grecs donnoient à leurs ouvrages le nom de *monogramme* (μονογραμμα), qu'on ne doit pas confondre avec le *monochrome* (μονοχρωμα). Il est vrai qu'Elien, en parlant de cet ancien art de dessiner, dit « que les » artistes représentoient si grossièrement, qu'il n'y avoit pas moyen, par » les simples contours, de distinguer les figures humaines de celles » des animaux; qu'ils étoient obligés d'écrire au bas de leurs tableaux,

(1) Plin., *hist. nat.*, *vol. II*, *lib. XXXV*, *c.* 3, § *V*, *p.* 682, édit. Harduin.

(2) Athenagor. *in leg. p. Christ.*, *p.* 16, *cit. up. hard. l. c.*, où il dit que Saurias a le premier inventé la peinture linéaire, et qu'il dessina l'ombre d'un cheval au soleil.

(3) Quint., *cit. ibid.*, *lib. IV*, *cap.* 2.

» *c'est un bœuf*, *c'est un cheval* (1) ». Cependant il résulte de tout cela que, sans s'arrêter aux connoissances nécessaires que Winkelmann exige, on doit avoir tout aussi bien mal dessiné au commencement, que modelé par la suite.

D'ailleurs, il est impossible de produire, sans une idée du dessin, un ouvrage de plastique, quelque mauvais qu'il puisse être. Le dessin est le fondement sur lequel l'artiste s'appuie dans tous les cas possibles; soit qu'il le trouve dans le modèle qu'il a devant lui, ou qu'une superficie plane le lui présente d'une manière moins claire que ne le fait même son imagination. Celle-ci, jointe à un jugement droit, lui offre bien plus vivement que ne peut le faire un simple dessin, les contours, le mouvement et le jeu des muscles, la beauté, la noble simplicité, le caractère, la précision, l'harmonie, et le tout ensemble des parties, enfin tout ce qui concourt à former un bel ouvrage de sculpture, à occuper plus agréablement la pensée. L'imagination conçoit toujours, avec une telle précision et clarté, l'image de l'objet, que l'artiste s'apperçoit sur-le-champ des défauts qui le déparent. Elle perfectionne la figure idéale qu'elle-même a conçue, et la présente de la plus grande beauté, sans dénaturer en rien les formes qu'elle s'est déterminée à lui donner. L'artiste ne peut rien sans cette image, que l'on doit regarder (quelque idéale qu'elle puisse être) comme un véritable original, qu'il ne fait qu'imiter dans son ouvrage; et c'est effectivement un objet réel qui existe dans sa contemplation intuitive, comme il le prouve par l'admirable copie qu'il en produit aux sens extérieurs. N'est-il pas indifférent, dans cette circonstance, que le dessin de l'ouvrage soit tracé sur le papier, où il ne peut ailleurs être compris en entier, comme dessin; ou qu'il se trouve seulement réfléchi dans le miroir brillant de l'esprit, d'où l'imagination l'enlève pour le transporter sur l'ouvrage de l'artiste, avec toute l'ardeur de l'enthousiasme qu'inspire sa beauté? Il est inconcevable combien cette image intuitive, que l'ame se forme des

(1) Ælian., *Var. hist.*, *lib. X*, *cap.* 10.

objets, est précieuse pour l'artiste qui sait en faire un utile usage; et combien elle lui est secourable dans l'exécution de son travail, ainsi qu'elle l'est ensuite également aux amateurs qui en admirent la perfection. Il semble quelquefois que l'ame de l'artiste a passé toute entière dans son ouvrage; et cette impulsion donne à ses productions un caractère qui le fait distinguer de ceux des autres maîtres. Voilà ce qui sert à reconnoître au premier coup-d'œil les productions de Raphaël. Jamais nous n'oublierons l'impression que nous a faite la vue du Laocoon et de quelques morceaux de notre ami Rode, que tous ceux qui les connoissent, ne feront pas difficulté de placer à côté des meilleurs ouvrages anciens et modernes. La vue de quelques figures grecques isolées, nous confirme dans le principe que jamais un artiste n'est plus grand que par des ouvrages d'une noble simplicité, qui laissent reposer l'œil sur l'objet principal; de sorte que ce n'est, pour ainsi dire qu'avec peine et malgré soi, qu'on en détourne la vue.

Nous pensons donc ne point nous tromper, en prétendant que le dessin linéaire des contours est plus ancien que tout ce que la pratique peut produire. Il paroît étrange qu'on veuille faire prendre des jouets d'enfans pour des ouvrages de l'art, et soutenir qu'il est plus facile de saisir la ressemblance en modelant avec de l'argile, qu'en traçant des lignes et des ombres sur une surface plane. Les hommes sont toujours imitateurs, sur-tout dans l'état primitif de la nature; et quoique celle-ci soit très-mal imitée chez eux par la mal-adresse, le défaut d'usage et d'instrumens, leur imitation se dirige d'abord vers le facile, et à la suite de mille entraves vers le plus difficile. Le premier observateur trouva certainement beaucoup de facilité à tracer, avec le premier objet qui se présenta à lui, les contours d'une figure, qu'à imiter sans les instrumens nécessaires cette figure en terre molle. Il paroît incontestable que la nature a véritablement suivi la marche qu'elle a tenue, suivant Pline, chez les Grecs; quand il dit que l'inventeur de la plastique fut Dibutades de Sicyone, dont la fille renferma dans des lignes l'ombre du visage de son amant, marquée sur une muraille à la lumière

d'une lampe. Ce contour lui servit de modèle (τυπος) en appliquant de l'argile sur ce trait (1).

Il n'est pas à présumer qu'on veuille faire regarder l'usage plus reculé qu'on a fait de l'argile pour les besoins de la vie, comme un commencement de l'art; car sans cela, le tuilier, le briquetier et les autres ouvriers de ce genre pourroient être même, avec quelques droits, mis à côté des Palladio et des Michel-Ange.

Parmi les erreurs sans nombre dans lesquelles Pline est tombé, on peut lui reprocher celle de prétendre que l'art de sculpter en pierre et marbre, est fort antérieur à celui de la peinture (2) (PICTURA), dans laquelle il comprend l'art de dessiner; tandis que dans le premier temps de l'art jusqu'à ce qu'on eût découvert l'usage du pinceau, et même long-temps après encore, les peintres (comme nous le verrons dans la suite) dessinoient plus par de simples lignes leurs tableaux, qu'ils ne les peignoient; du moins en prenant le mot de peintre dans l'acception qu'on y attache aujourd'hui. Par une contradiction étonnante, il attribue le commencement de la peinture et de la sculpture à Phidias (3), assertion qu'il détruit non-seulement lui-même dans le trente-cinquième livre de son Histoire naturelle, mais que Quintilien (4) anéantit également; puisque, selon eux, Polygnote, peintre monogramme, monochrome et polychrome, qui vivoit vers la 73e. olimpiade, avoit peint des Troyennes dans le portique Plesianaktion (5), et que même avant lui à Delphes, Ardices de Corinthe et Téléphane de Sicyone, dont l'âge ne peut pas être marqué avec certitude, ont peint avec perfection, et vécu avant Phidias, lequel n'a fleuri que dans

(1) Pline, *hist. nat.*, *lib. XXXV*, *cap.* 12, *p.* 710.

(2) *Ibid.*, *hist. nat.*, *lib. XXXVI*, *cap.* 5, *p.* 725. Non omittendum hanc artem tanto vetustiorem fuisse, quam picturam, aut statuariam, quarum utraque cum Phidia crepit. *LXXXIII olympiade.*

(3) Pline, *hist. nat.*, *lib. XXXV*, *cap.* 8, § 34, *p.* 689.

(4) Quintil., *lib. XII*, *cap.* 10 primi, quorum quidem opera non vetustatis, modò gracia visenda sunt, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon.

(5) Plutarch., *in Cimon. non proc. ab init.*

la 83e. olimpiade. Pline lui-même (1) dit que Téléphane et Ardices furent les premiers qui exercèrent la peinture; cependant il cite immédiatement auparavant comme tels, Philoclès Egyptien, et Cléanthes Corinthien.

Mais la sculpture en marbre suppose déjà la connoissance du dessin, et par conséquent établit son antiquité; car la simple fantaisie de l'artiste, ainsi que la rudesse et la lourdeur du marteau sans dessin tracé, doivent produire des bas-reliefs, où ce vague et cette dureté seroient d'autant plus sensibles, que l'ignorance du dessin n'auroit pas familiarisé l'imagination avec des règles qui en fixent les images, caractérisent leur existence, et sans lesquelles un artiste n'est jamais capable de rien produire. L'amateur des arts a beau s'imaginer les contours des figures et de l'ensemble: tant que les principes de proportion et la connoissance des détails lui manquent, il ne peut se figurer un œil comme le professeur de l'art, encore moins le représenter sur un bloc de marbre; puisqu'il ne sauroit pas même le dessiner avec exactitude. L'imagination de l'artiste est beaucoup plus vaste, juste et pure, que celle d'un autre individu; mais celui-là n'acquiert lui-même la faculté du travail, de l'ensemble, que par son application au dessin des détails: elle peut seule le conduire à la représentation de l'idéal qu'il copie, ou bien qui n'existe que dans sa pensée.

Nous pensons donc que l'art du dessin est le premier, le plus ancien et le plus facile de tous les autres arts qui peuvent y avoir quelque rapport. Winkelmann et les plus grands connoisseurs se sont en général écartés du véritable point de vue, toutes les fois qu'ils ont voulu décider cette question; parce que non-seulement ils étoient dans l'erreur, en supposant que les ouvrages de la haute antiquité avoient été exécutés au pinceau, car ces ouvrages étoient infiniment moins anciens que ceux opérés par le ciseau; mais aussi parce qu'ils ont oublié entièrement le dessin à la pointe, quelque facile qu'il leur eût été

(1) Pline, *lib. XXXV*, *cap.* 3, § 5, *p.* 682.

d'en prendre connoissance. Ils ont, sans doute, cru trouver de grandes difficultés en pensant à cette pointe de métal dont se servoient les peintres, et qui devoit être trop roide et trop dure pour des ouvrages qui demandent de la flexibilité et de la légèreté. Le CESTRUM ou VIRICULUM de Pline n'a été connu ni de Winkelmann ni de Caylus ; car sans cela ils n'auroient pas été arrêtés par ces difficultés, et n'auroient pas non plus paru si étonnés du moelleux et de la finesse des peintures que l'on voit sur les murailles et sur l'argile.



CHAPITRE DEUXIÈME.

Chez quel peuple il faut chercher l'origine de l'Art.

§ I. C'EST, sans doute, chez le peuple qui offre les plus anciens monumens de sa civilisation et de sa sagesse, qu'il faut chercher dans la haute antiquité la naissance de l'art; c'est donc chez les *Indiens* et non chez les habitans de l'*Egypte*. Déjà la philosophie étoit à son plus haut degré dans l'Inde, que les limons du Nil n'avoient pas encore formé la partie basse de l'Egypte. Une partie de ce pays, savoir la *Thébaïde*, a été peuplée par les Ethiopiens, lesquels descendirent des contrées par de-là les cataractes du Nil, et se répandirent en Egypte. Qu'on consulte sur cela Hérodote (1), et particulièrement Diodore de Sicile (2), qui nous apprend que c'est des Ethiopiens que les Egyptiens ont emprunté la plupart de leurs usages et de leurs connoissances. Si l'on examine ensuite le passage de Philostrate que nous allons citer, il paroîtra clair que les *Indiens* ont été la souche des *Ethiopiens*, et peut-être de tous les peuples; ils sont par conséquent aussi les inventeurs des arts et des sciences, que le besoin avoit d'abord enfantés, et qui ont ensuite été perfectionnés par le luxe. Apollonius de Tyane voulant, selon Philostrate, aller chercher la sagesse chez les Egyptiens, consulta sur ce sujet son maître Pythagore, qui lui répliqua: « Pourquoi n'appelle-tu pas la sagesse du » nom des Indiens qui l'ont trouvée, plutôt que de lui donner le nom » deceux qui l'ont adoptée? » (σοφιας οον ερον ἡν Ινςοι ευρον, ουκ απο των φυςει πατερων ονομαζεις αυτην, αλλ' απο πων Θεςει (3). « Ce n'est point de vous »,

(1) Herodot., *lib. II*, *ab init seq.*

(2) Diod. Sic., *lib.*, *II cap.* 3.

(3) Philostrat., *in vit. Apollon.*; *lib. VI*, *cap.* 6, *p.* 275, edit. Parisiensi, 1608, apud Marc. Orry.

dit-il dans un autre endroit contre Thespesion et les Gymnosophistes, « que Pythagore apprit la philosophie, mais des Indiens; vous lui avez » conseillé de la rechercher chez les Indiens, vous vantiez leur sagesse; » car vous étiez autrefois Indiens; mais vous ne voulez pas en convenir » à présent, parce que vous avez honte de passer pour avoir été chassés » de ce pays par la colère du ciel, et vous avez tout fait pour ne pas » être regardés comme des Ethiopiens qui descendent des Indiens. Vous » avez donc rejeté tout costume qui venoit des Indes, comme si, avec l'ha- » billement indien vous quittiez votre qualité primitive, et deveniez Ethio- » piens. Vous avez mieux aimé honorer les Dieux à la manière égyptienne » qu'à la vôtre, etc. (1) ». Ce passage et toute la suite du chapitre nous fait connoître que les anciens même reconnoissoient la haute antiquité et la sagesse des Indiens, avant que Pythagore l'eût enseignée aux Grecs; et ce qui nous prouve la justesse de l'idée de Philostrate, c'est la conformité qu'il y a entre leur doctrine et celle des Indiens, suivant la remarque d'Apollonius et des meilleurs observateurs modernes, tels que Dows, Sonnerat et autres. Où les Grecs auroient-ils pris le cinquième élément, l'*Ukash* des Indiens, si ce n'est de ceux-ci? Voici un passage qui le démontre clairement : « Apollonius demande à » Iarchas de quoi l'univers est composé? — D'élémens, répond-il. — De » quatre? Non, replique Iarchas, mais de cinq. — Quel est le cinquième » après l'eau, l'air, la terre et le feu? — L'éther (2). »

Suivant ce même écrivain, les Indiens prétendoient anciennement que celui à qui les Grecs ont donné le nom de *Bacchus* (car les Indiens n'avoient réellement point de Bacchus; mais ils connoissoient un héros qui devoit avoir voyagé dans leur pays), étoit fils d'Indus (comme le dit Philostrate, ou fils du fleuve *Indus*), et avoit répandu sa doctrine dans la Thébaïde. (οἱ Ινδοι) Διονυσον γενεσθαι ποταμον παιδα. Ινδου λεγουσιν ὣ φοιτησαντα του εκ Θηϐω κ. τ. λ. (3); et il paroît certain que si le soi-disant *Bacchus* des Indiens étoit de la

(1) *Ibid.*, *p.* 277.

(2) Philost., *lib. III*, *cap.* 11, *p.* 141 *et* 142.

(3) *Ibid.*, in vit. Apollon., *lib. II*, *cap.* 4, *p.* 64 *et* 65.

Thébaïde, et si de-là il s'est rendu dans l'Inde, ceux qui ont érigé sa statue sur le mont *Nisa*, l'auront exécutée à leur manière. Cependant cette statue ne représentoit rien moins qu'un Egyptien, mais, au contraire, un jeune Indien. Το δε αγαλμα, εικαςαι μεν εφηβω Ινδω λιθου δε εξεςαι λευκου (1). Nous trouvons donc déjà ici une statue indienne de pierre blanche, que les Grecs prenoient pour Bacchus, nous laissons à décider si cette statue avoit été exécutée par Alexandre-le-Grand, et si, par un caprice inconcevable, ce monarque a négligé les belles formes grecques, pour travailler cette statue dans le goût indien. Cela ne nous semble pas probable; et il faut croire que dans l'Inde on a eu la même manie qu'en Angleterre, et peut-être partout ailleurs dans les anciens temps, d'attribuer les grands monumens de l'art à quelques grands hommes. C'est ainsi, par exemple, que les Anglais attribuent à leur célèbre Fingal l'exécution des grottes immenses que la nature seule a creusées. « Les Bramines, dit Raynal, » attribuent à Alexandre, tout ce qui leur paroît au-dessus des facultés » de l'homme (2)»; et il se peut que Philostrate n'ait pas moins partagé cette erreur avec les Grecs, que les Indiens.

§ 2. Mais il se pourroit que cette preuve historique de la haute antiquité des Indiens ne parût pas suffisante à certains lecteurs, si elle ne se trouvoit pas appuyée par quelques autres, je vais donc en citer qui me paroissent convaincantes ; selon Alexandre Dows, il est certain que les Bedas ont été écrits au commencement du Kal-Yougam, et datent de plus de 4800 ans (3); idée que Sonnerat ne combat point, mais qu'il adopte, au contraire (4). Ces Bedas traitent, entr'autres, de l'astronomie et d'autres pareils objets. Quelque exagéré que puisse paroître le calcul chronologique des Indiens, le Gentil a cependant trouvé que tous les nombres en indiquoient des périodes astronomiques, et n'offroient aucune confusion ni intercalation arbi-

(1) *Id.*, *ibid.*, *pag* 64.

(2) Raynal, *hist phil. des deux Indes VIII*, *XII*, *liv. III*, 21.

(3) Alex. Dows, *Traités pour servir d'éclaircissemens à l'hist. de la Religion de l'Indoustan*, *tom. I*, *p.* 9.

(4) Sonnerat, *Voyage*, *et livre III*, *cap.* 3.

traires. Cette même supputation de temps étoit en usage chez les Chaldéens, qu'on regarde comme un fort ancien peuple, et qui les avoient certainement reçus des seuls habitans autochtones de l'Asie, savoir des Indiens et de leurs Bracmanes.

Le Gentil, cité par Sonnerat, dit que, suivant les Brames, la précession des équinoxes, ou le mouvement annuel des étoiles d'Occident en Orient, est de cinquante-quatre secondes. Nous le trouvons de cinquante-cinq secondes trente tierces; ou à-peu-près d'un degré en soixante-dix ans. Les Indiens en forment un *cycle* de soixante ans, pendant lequel les étoiles fixes changent leur longitude de cinquante-quatre minutes. Bérose, auteur chaldéen, appelle ce cycle *Sossos.* Les bramines se servent aussi d'une période solaire de 600 ans, que Bérose, appelle *Neros*, et Joseph, *grande année.* En effet, la période de 60 ans est avec celle de 600 dans le même rapport que 432,000 et 4,320,000, nombres dont les Bramines font usage dans leurs calculs astronomiques. Or, ces périodes contiennent un nombre déterminé de fois la période anomalistique de 248 jours, dont se servent les Brames pour calculer le mouvement de la lune et son apogée.

Les étoiles fixes avançant de 54 minutes en 60 ans, avanceront en 3600 ans de 54 deg. . . . . 3,600 ans.

Cette période est appellée *Saros* par Bérose. Les étoiles fixes en 24,000 ans font leur révolution entière, ou 360 deg. en 24,000

Neuf de ces révolutions donnent 216,000

Mais il faut observer que la période de 60 et celle de 600 ans, réduites en jours, à raison de 360 jours, qui composent l'année indienne, donne les nombres 21,600 et 216,000, dont le dernier exprime ici des années: celui-ci multiplié par deux, fournit la durée du quatrième âge indien . . 432,000

Or, Bérose parle d'observations astronomiques, faites par les anciens Chaldéens pendant 432,000 ans. Mais le Gentil prouve très-bien que les anciens supposoient, dans leurs calculs, l'année de 360

jours (1), divisée en mille parties égales. Donc les 432,000 ans des Chaldéens n'en valoient que 432; et les 720,000 dont parlent quelques auteurs, que 720, comme on le lit dans Pline.

Le quatrième âge	multiplié par 2 donne pour le 3e.	864,000 ans.
	multiplié par 3	1,296,000
	multiplié par 4	1,728,000

Donc ces âges contiennent :

Le premier 4 périodes	de	432,000
Le second 3 périodes		
Le troisième 2 périodes		
Le quatrième 1 période		
Ces dix périodes donnent.		4,320,000

Remarquons ici que les chiffres 4, 3, 2, qui expriment les rapports des trois premiers âges, forment par leur ensemble 432, qui correspondent aux quatre cent trente-deux ans d'observations astronomiques des Chaldéens. Supposant chacune de ces années divisée en mille parties, on aura 432,000, nombre égal au Kal-Yougam. Quelque prodigieux que soient ces nombres, et plus encore celui des années de la vie de Brama et de Vichenou, on ne doit jamais oublier qu'ils naissent de la précession des équinoxes, de 54 secondes; alors ces nombres monstrueux cesseront de paroître absurdes.

Cette ressemblance entre la supputation des Indiens et celle des Chaldéens, n'est-elle pas frappante? Et puisque depuis 4800 ans les Indiens se servoient déjà de ces calculs, est-ce ce peuple ou bien les Chaldéens ou les Egyptiens qu'il faut regarder comme plus anciens (2)?

(1) Que les plus anciens peuples connoissent cette manière de supputer le temps déjà même avant l'époque de leur plus grande civilisation; c'est ce qui est prouvé par l'exemple des Mexicains, qui formoient également leur année de 360 jours, et nommoient les cinq jours complémentaires, jours *superflus*, qui n'appartenoient à aucun mois, et qu'ils passoient sans travailler, ni exercer aucun culte divin, mais dans la joie et dans les festins. Robertson, *hist. d'Amériq.*, *tom. II, liv. VII.*

(2) Sonnerat, *voyage et liv. III, ch.* 12. Le Gentil, *voyage dans les mers des Indes*, *tom. I*, *p.* 321.

Cette remarque m'a fait porter un œil attentif sur notre propre supputation du temps, et j'ai examiné avec soin les meilleurs chronologistes : j'ai découvert heureusement, après de longues recherches, qu'elle est entièrement copiée sur celle des Indiens. Prenons le calcul astronomique de la période julienne de 7680 ans, de laquelle jusqu'au temps de l'ère chrétienne, il s'est écoulé. . . . . . . 4713 ans;
et ôtons-en les années qu'on compte avant le déluge . . 1656

Il restera pour l'espace du temps, depuis le déluge jusqu'à J. C. 3057

Joignez à ce dernier nombre les années de l'ère chrétienne jusqu'en 1803; 1803

et nous aurons, depuis le déluge jusqu'à nos jours, . . 4860

Ce calcul a beaucoup de rapport avec la chronologie orthodoxe du Martyrologue romain ; laquelle, par l'ordre des papes Grégoire XIII et Urbain VIII, est lue le 25 décembre de chaque année; et où il y a, entr'autres, ce passage : *Anno à creatione mundi, quandò in principio Deus creavit cœlum et terram, quinquies millesimo centesimo nonagesimo nono, à diluvio verò, anno bis millesimo nongentesimo quinquagesimo septimo, etc., Jesus Christus nascitur.* « L'an de la création du monde, lorsqu'au commencement » Dieu créa le ciel et la terre, 5199, et du déluge l'an, 2957, Jésus-» Christ naquit ».

Prenons maintenant ces . . . . 2957 ans;
joignons ici ensuite les années depuis la naissance de Jésus-Christ 1803

Et nous trouvons l'espace de 4760

Toute la différence qu'il y a avec la période julienne, n'est donc que de cent ans.

Cette précision du Martyrologue est digne de remarque. On sait que la version hébraïque de l'ancien testament, ne diffère pas moins que de 1500 ans de la version grecque dans la supputation du temps, à compter depuis la création du monde. Le Martyrologue lève cette

difficulté d'une manière fort heureuse, en ôtant la moitié des 1500 ans à la version grecque, pour la donner à la version hébraïque; d'où résulte le nombre de 4760 ans, lequel approche fort du calcul astronomique. Il semble que si, dans une différence de 1500, il peut y avoir erreur de plus de la moitié, il n'y a pas grand mal de joindre au total les cent qui y manquent encore.

Les Indiens, particulièrement les sectateurs de Schiven et de Vichenou, dit Sonnerat (1), divisent les années écoulées depuis la création, en quatre âges, séparés l'un de l'autre par un *déluge universel*. C'est à ce *déluge* que commence la période Kal-Yougam, de laquelle les Indiens sont à la . . . . 4904 ann.

Si on lui compare la période Julienne, laquelle, comme il a été remarqué plus haut, est à sa 4860

Toute la différence ne sera que de 44

Mais avec le Martyrologue, cette différence est de . . 144

Ainsi, elle se réduira pour ainsi dire à rien aux yeux de ceux qui connoissent l'incertitude de ces sortes de calculs.

Tout ce que nous venons de dire, ne rend-il pas plus que vraisemblable que les manières de supputer le temps chez les autres peuples, leur viennent des Indiens qui forment la souche du genre humain, ainsi que Gatterer (2) l'a pleinement prouvé; que par conséquent c'est chez ce peuple qu'il faut chercher l'origine des arts ?

§ 4. Cette assertion acquiert encore plus de consistance, lorsqu'on prend en considération la situation du pays; laquelle a une si grande influence sur les arts. Aucune contrée du monde n'offre autant de beautés variées que cette partie de l'Asie. L'heureux climat de la Grèce même ne peut sur cela entrer en concurrence avec l'Inde.

On peut donc assurer que l'Inde a été aussi bien l'école des arts que la pépinière du genre humain; d'autant plus qu'il y reste encore plusieurs monumens qui servent à nous en convaincre. C'est donc avec

(1) Sonnerat, *lib. III*, *cap.* 10.

(2) Gatterer, *abrégé de l'hist. univ.* Abriss des Universalgesch., *cap.* 1773, *p.* 39, 40 *et* 41.

raison que Sonnerat dit (3) : « Qu'on trouva chez les Indiens les vestiges » de l'antiquité la plus reculée, et que les premières étincelles de la raison » durent briller dans ces climats ; parce que les facultés intellectuelles » ne se développent que dans le silence des besoins physiques ; on sait, » outre cela, que tous les peuples vinrent y puiser les élémens de » leurs connoissances. Les Bacchus, les Sémiramis, les Sésostris, les » Alexandre, et tant d'autres avant eux, n'auroient pas porté leurs » armes dans l'Inde, s'ils n'y avoient été attirés par la célébrité de cette » contrée. D'ailleurs, dans des temps bien antérieurs aux siècles de ces » fameux conquérans, toutes les nations alloient déjà chez les Indiens » s'instruire et s'enrichir. Avant que Rama y apportât ses dogmes » (époque qui remonte à plus de 4800 ans), les Indiens étoient aussi » instruits qu'ils le sont de nos jours : leurs livres sacrés en fournissent » la preuve. Si nous observons les pagodes de Salsette et d'Ylloura, » les antiquités de Trebicarri, nous remonterons à des temps très- » éloignés ».

Parmi les monumens qui appartiennent à la plus haute antiquité, il faut certainement placer le temple des sept pagodes entre Sadras et Pondichery, de Schalembron, de Schiragam, et particulièrement celui Schiagrenat. Le premier, celui des SEPT PAGODES, avoit été bâti bien loin dans les terres, mais par un accroissement assez peu sensible de la mer de ce côté-là : il s'est trouvé, après une révolution de plusieurs siècles, si avancé dans les eaux, qu'elles atteignent maintenant jusqu'au premier étage. Le temple de Schalembron fournit une marque encore plus certaine de son ancienneté ; savoir, des inscriptions en une langue dont depuis long-temps on n'a aucune connoissance ; cependant, on sait avec quelle fidélité attentive les Bramines ont conservé leurs langues sacrées. Les caractères qu'aucun Bramine ne sauroit déchiffrer, indiquent, sans contredit, un temps auquel le *shanscrit* n'étoit pas encore la langue consacrée au culte. Cette écriture doit par conséquent être plus ancienne que l'autre, et le temple qui la portoit, ne devoit

(3) Sonnerat, *à l'endroit cité.*

pas être d'un âge moins reculé. Pour ce qui est du temple à Shiagrenat, les Brames qui, en général, attribuent tous les grands monumens à Alexandre, ont une ancienne tradition, suivant laquelle cet édifice a été construit du temps de Paritchiton, premier roi de la côte d'Orixa, dont ils placent le règne au commencement du Kal-Yougam, quatrième âge du monde; ce qui donne à cet édifice une durée de 4900 ans (1).

Nous trouvons donc chez les Indiens des monumens d'architecture qui, sans doute, d'après les règles de Palladio, ne méritent pas ce nom; mais qu'on doit plutôt regarder comme des essais de l'enfance du goût, ou des productions d'une imagination arbitraire et déréglée. Cependant ils offrent encore plus qu'on n'avoit lieu d'attendre; savoir, des modèles de l'art égyptien, et du goût qui a régné sur les bords du NIL. Les temples indiens ont ces portes pyramidales qu'ils appellent *cobrom*, chargées de figures, comme la porte du grand temple de Carnack, dont nous avons déjà parlé. Aux pagodes de Salsette nous trouvons des BAS-RELIEFS et des demi-colonnes travaillées au ciseau, qui supposent déjà la connoissance du dessin et de la plastique. Des ANIMAUX et des AVENTURES singulières gravés sur des BRIQUES, en couvrent les murs, dit Raynal (2), tant à l'extérieur qu'à l'intérieur.

Ces ouvrages des Indiens ont d'ailleurs tout ce qui peut servir à prouver leur haute antiquité : goût puéril dans les ornemens dont ils sont surchargés; formes gigantesques dans les figures, qui furent les moyens favoris de l'art dans son enfance, parce qu'on parvenoit par-là à exciter l'admiration des peuples, faute de connoissances mieux étendues de l'art. La critique de Raynal, à ce sujet, en est la meilleure preuve. « Les anciennes pagodes, dit-il, étonnent à la vérité par leur durée et » leur étendue; mais l'architecture et les ornemens sont de la plus mau- » vaise manière (3). » Un peuple qui a de meilleurs modèles devant

(1) Sonnerat, *lib. III*, cap. 4.

(2) Raynal, *à l'endroit cité*, *lib. I*.

(3) *Idem*, *p.* 97.

soi, ne peut travailler si mal; il n'y a que celui qui a inventé lui-même les arts et se les est appropriés, après avoir eu à lutter contre toutes les difficultés que l'ignorance des principes et les défauts des modèles doivent supposer, qui peut produire de pareils ouvrages. Un peuple imitateur châtie beaucoup plus facilement son goût et son style, que celui qui le premier fait la découverte, et dont la vanité répugne à détruire des ouvrages qui lui ont coûté des siècles de peine et de travail, uniquement parce que le temps a amené des idées nouvelles.

La nature riche et variée de l'Indostan fut une autre cause du mauvais goût de ce peuple, qui aimait à surcharger d'ornemens les ouvrages de l'art. En général, les hommes aiment à copier la nature qui frappe journellement leurs yeux. On remarque constamment ce caractère dans les productions de tous les peuples du monde. Les habitans du Nord accoutumés à l'aspect éternellement monotone de leurs forêts et de leurs chênes élevés, ont entassé les unes sur les autres des masses énormes de pierre, ainsi qu'on en a des exemples en plusieurs endroits de l'Angleterre, et particulièrement à Keswick dans le Westmoreland, et comme les Allemands l'ont fait pour leur temple de *Tannfanna*. Cependant ces monumens sont plutôt des preuves de la force gigantesque des peuples du Nord, que d'un art qui tenoit aux principes de l'architecture. Dans les climats chauds, le goût des peuples est non-seulement conforme à cette température de l'air, mais il en résulte aussi une paresse d'esprit qui fait qu'on se contente de l'état actuel des choses, sans songer à l'amélioration des arts; à moins que quelque besoin pressant ne force à sortir de cette inertie. Voilà la cause certaine de ce goût uniforme qu'on remarque dans les ouvrages des Indiens, des Japonnois, des Chinois et des Egyptiens, dont les productions actuelles sont exactement les mêmes que celles de la haute antiquité. L'Asiatique regarde avec dédain les chefs-d'œuvre des Européens, et conserve son ancienne méthode; semblable en cela aux Egyptiens avant le temps des Ptolomée, sur qui les merveilles de la Grèce ne faisoient pas la moindre impression.

§ 5. Tout semble donc prouver la haute antiquité de la civilisation

des peuples de l'Inde, chez qui on trouve des statues, des bas-reliefs, des ouvrages en plastique et en ciselure, ainsi que la peinture linéaire, en supposant même qu'ils n'aient pas employé le pinceau; l'on sait que les Grecs avoient des chefs-d'œuvre de peinture, avant qu'on n'en eût inventé l'usage. Tous ces arts supposent nécessairement la connoissance du dessin. Au reste, il en étoit chez eux de ces arts comme de ceux de l'architecture et de la ciselure; c'est-à-dire qu'ils étoient grossiers, mauvais, sans règles et sans goût, ainsi qu'ils l'ont été également chez les Egyptiens et d'autres peuples, qui se sont arrêtés à la première ébauche de l'art, sans l'étendre et sans le perfectionner.

Ce que nous venons de dire suffira pour faire connoître au lecteur à quel peuple il faut attribuer l'invention de l'art, et quel est celui qu'on doit regarder comme imitateur. Aurons-nous besoin encore de fournir des nouvelles preuves de l'antiquité de l'art dans l'Inde?



CHAPITRE TROISIÈME.

De l'art du Dessin chez les Mexicains et chez d'autres peuples, servant de preuves de leur antiquité.

§ I. Les besoins physiques et l'amour de la gloire ont également contribué à la naissance de l'art. Le langage hiéroglyphique fut, sans doute, la langue primitive de l'homme, particulièrement dans les premiers âges du monde, avant qu'on ne l'eût enrichie d'une grande quantité de mots, et que l'esprit accoutumé à des idées plus simples, pût s'en former la perception. C'est ainsi que de nos jours les peuples sauvages de l'Amérique s'expriment (comme le faisoient les patriarches, les anciens Indiens, Egyptiens, Chaldéens, Persans, Grecs et autres peuples), par un langage figuré. Ces peuples sauvages de l'Amérique possèdent aussi un langage hiéroglyphique, dans lequel les hommes comme les enfans peuvent également s'entretenir et s'entendre. Une prosodie sans rythme fut la première langue des écrivains, et les figures accumulées, fruits d'une imagination ardente et déréglée, tinrent lieu de sens et de clarté. De-là sont venus les symboles sans nombre des Asiatiques, les hiéroglyphes des Egyptiens, le *müthos* des Grecs, les fables des Persans, les chants des Druïdes. La langue de Fingal étoit celle d'un peuple barbare, pleine d'images, telles que les présente la nature, simple et dépourvue des ornemens de l'art; elle est encore de nos jours le langage d'une poésie douce et agréable, qui nous ravit d'autant plus, qu'il dédaigne les ornemens empruntés, et nous laisse moins appercevoir la marche gênante de la règle.

Ce langage étoit, dans son principe, très-peu agréable et bien moins propre encore à la communication des idées. Les figures et les métaphores dont il étoit chargé, en déroboient le sens; et comme chez

tous les peuples de l'antiquité, on s'exprimoit de la même manière qu'on écrivoit, il ne faut pas être surpris de la quantité de symboles et d'allégories dont leur écriture étoit composée, et qu'on rencontre dans la Mythologie et dans l'histoire même de ces peuples peu instruits. Les vingt-une incarnations de Schiven, et les promenades de cette divinité sur la terre, l'enfer et les autres fictions de cette nature, ne sont que des images symboliques des Hindoux, la plus ancienne souche connue des peuples. Or, je vais fournir à nos lecteurs une preuve bien admirable de la sagesse des Indiens, qu'on fait remonter à près de cinq mille ans, et dont notre siècle ne peut que rougir.

« Ceux qui suivent le Bedang-Shaster, ne conviennent pas qu'il y » ait quelque part un mal physique. Ils prétendent QUE DIEU A TOUT » CRÉÉ PARFAITEMENT BON, et que l'homme, comme un être libre, » est coupable du mal moral, lequel cependant ne concerne que les » individus et la société, mais n'a aucune influence sur le systême » général de la nature. Dieu, disent-ils, n'a aucune passion que celle » du bien; et comme il n'est pas sujet à la colère, il ne punit les » coupables que par la douleur et par le besoin, qui sont les suites » naturelles des mauvaises actions. Les Brames instruits assurent néanmoins que l'enfer dont il est question dans le Bedang, n'est qu'un » simple épouventail pour le peuple, pour le porter au devoir que » dicte la morale; car l'enfer n'est autre chose que les remords, qui » ne manquent jamais de suivre de près le crime (1) ». C'est ainsi que les Grecs représentoient les suites d'une conduite désordonnée par les images des tourmens que les méchans souffrent dans le Tartare; tels que la pierre de Sysiphe, la roue d'Ixion, le tonneau des Danaïdes, véritables images physiques des suites naturelles du crime qui, purement allégoriques dans l'enfance de l'âge, furent prises par la suite des temps chez le même peuple pour des vérités réelles. Telle a été la marche générale de l'homme dans toutes les

(1) Dows, *à l'endroit cité.*

contrées du monde, et tel est encore aujourd'hui le langage des sauvages du *Canada* et de l'*Amérique* en général.

C'est par les figures que l'ame reçut les premières impressions; le langage en conserva le type, et lorsque le peuple qui en faisoit usage, vouloit exprimer ses idées par l'écriture, il se servoit également de ces mêmes images. Les obélisques et les temples des Egyptiens nous font voir jusqu'à quel point ils ont porté cette méthode de communiquer les choses dont ils vouloient conserver le souvenir. Tout chez ce peuple étoit image, jusqu'à la Divinité même, qu'ils représentoient sous la figure du *Sphinx.* Ils ne connoissoient pas le langage sacré des Indiens, qu'aucun Brachmane ou Brame n'osoit révéler, mais que la pénétration des Européens a su découvrir; ils ne connoissoient pas le *shanscrit*, lequel étoit la doctrine sublime des Hindoux, et cachoit sous le voile le plus impénétrable, leurs idées sur l'unité de Dieu et la morale, pour que le peuple profane ne pût en pénétrer les secrets. Ce langage cependant étoit trop pur, trop harmonieux, trop riche en idées, pour qu'il puisse avoir été celui de l'âge primitif de leur Kal-Yougam. Il faut donc, selon nous, que les Indiens soient un peuple de la plus haute antiquité, qui ait reçu de ses ancêtres sa langue et les arts tels que nous les avons représentés, ou bien Irwing a raison, en prétendant que notre globe a éprouvé des révolutions partielles, pendant lesquelles les arts et les sciences ont été cultivés çà et là sur la terre. Si l'on n'admet point cette hypothèse, il paroît impossible de rendre raison des ruines souterraines découvertes en Sibérie, dont parlent les annales Russes, et qui supposent un peuple civilisé et des connoissances dans un pays habité actuellement par les Samojedes, hordes errantes et barbares, sous un climat où règne un éternel hiver.

Les Indiens, chez qui toutes les sciences étoient exprimées par un langage figuré, eurent certainement, aussi bien que ces autres peuples, une écriture symbolique pour première base de l'art, par laquelle ils rendoient leurs pensées sans faire usage de la parole.

§ 2. Les peuples chez qui l'on trouve encore actuellement des monumens servant à constater cette vérité, sont les Mexicains et

les Péruviens. Les premiers exprimoient leurs idées par des dessins grossiers, et représentoient par une seule figure plusieurs choses compliquées. Cependant ils n'étoient pas fort avancés dans l'art du dessin, et ne connoissoient encore, pour ainsi dire, que la ligne droite. Il faut regarder comme un phénomène aussi singulier qu'inexplicable, que tous les premiers essais de l'art se soient faits par des lignes droites, quoique ce soit la ligne serpentante que la nature offre le plus à la vue de l'homme; ce qu'il faut attribuer, sans doute, à ce qu'il est beaucoup plus facile et plus sûr de tracer une ligne droite bien exacte, qu'une ligne courbe ou serpentine, d'après de justes proportions. Dans le principe, les lignes droites, loin d'être conformes aux règles de la proportion, s'en écartoient beaucoup: elles ne pouvoient offrir l'idée des inflexions, des rondeurs, ainsi que des coupes qu'elles devoient suppléer. Il ne faut que jetter les yeux sur certaines parties d'un rôle des taxes mexicaines, pour être convaincu que, dans son enfance, l'art du dessin ne consistoit que dans des lignes droites.

On doit cependant observer que le terme de ligne droite n'est pas pris à la rigueur dans l'acception qu'il a chez les artistes, mais simplement dans celle qu'il doit avoir, d'après l'idée que nous offre sa nature; et ce n'est que dans ce sens que doit le prendre le lecteur, pour bien saisir ce qu'on va dire à ce sujet dans le moment.

§ 3. Toutes ces figures grossières de l'enfance de l'art tenoient lieu d'écriture et de langage qui, en offrant à l'œil une figure, laissoient, comme le remarque fort bien Robertson (1), l'esprit vide de pensées, de réflexion et de jugement : on peut les regarder, continue le même auteur, comme les dernières et les plus incomplètes recherches des hommes dans leur marche, pour parvenir à l'art de l'écriture. Le défaut inhérent à cette méthode commune d'exprimer les idées par des figures, si peu convenables à communiquer les raisonnemens de l'esprit, parce qu'on ne peut pas donner aux figures les mouvemens nécessaires pour faire comprendre les sentimens de l'ame, se retrouve aussi dans les

(1) Robertson, *hist. de l'Amér.*, *tom. II*, 78, *p.* 334.

représentations symboliques des Mexicains; il inspira à d'autres peuples, et particulièrement aux Egyptiens, l'idée de se servir d'hiéroglyphes, lesquels, quoiqu'infiniment moins propres que les caractères de l'écriture à rendre les pensées de l'homme, étoient cependant bien moins imparfaits que les figures ridicules dont nous venons de parler. Ce ne fut qu'après de longs et pénibles essais qu'on parvint à indiquer les choses par des sons simples, et à représenter aux yeux ces sons par des caractères également simples, mais invariables. Le travail qu'on a dû employer pour parvenir à cette perfection, se conçoit aisément par l'histoire de la langue des Chinois, laquelle n'a pas moins de quatre-vingt-dix mille mots symboliques, nécessaires pour exprimer leurs pensées; d'où il résulte que le plus grand savant de cette nation, n'est tout au plus qu'un grammairien de dernière classe, à qui toute sa vie aura à peine fourni le temps nécessaire pour apprendre à écrire sa langue.

C'est ainsi que le dessin servit, dans le principe, à transmettre les idées; et quelque grossier qu'il pût être, le simple contour linéaire tint lieu de tableaux commémoratifs, avant qu'on eût songé à la plastique et à la sculpture.

§ 4. Les Indiens nous fournissent encore un moyen de juger avec certitude les pyramides d'Egypte, que le comte de Caylus regarde comme des ouvrages merveilleux. Si l'on suit la description que Robertson fait des temples de *Mexico* et de *Cholula*, d'après Herrera et les dessins que Purchas a donnés des monumens mexicains, on trouve que la forme de leur construction étoit *pyramidale*. En parlant de ce premier temple, il dit : « Le temple de *Mexique* étoit si haut, qu'il falloit monter » cent quatorze degrés pour y arriver; c'étoit une masse de terre » solide, quarrée, et soutenue en partie par des pierres; sa base » étoit sur chaque face de 90 pieds : le bâtiment s'étrécissoit à » mesure qu'il s'exhaussoit, et se terminoit par un quarré d'environ 30 » pieds, sur lequel se trouvoit une niche de divinité, avec deux » autels où l'on sacrifioit les victimes. Tous les autres fameux

» temples, dans les *nouvelles Espagnes*, étoient pareils à celui du » *Mexique* ». En continuant, l'auteur fait cette remarque judicieuse. « De pareilles constructions ne nous donnent pas une grande » opinion de leurs progrès dans les arts et dans l'invention ; l'on » a peine à concevoir qu'une forme plus commune et plus simple » puisse se présenter à un peuple, dans ses premières recher- » ches (1). » Ce ne sont là que des masses pyramidales, lesquelles, relativement à leur construction, ressemblent aux monumens égyptiens, au sujet desquels Pococke dit : « Il est vraisemblable que » la forme des obélisques est due à ce que les tertres qu'on » avoit élevés à la mémoire des morts, ont été revêtus de pierres (2) ». Voila d'où vient aussi que quelques-unes des pyramides de *Saccara* ressemblent à des collines qu'on auroit couvertes de pierres. Ce ne fut, sans doute, que par la suite des temps que les Egyptiens construisirent ces masses en pierres.

La pyramide de la *Guiane* hollandoise, que Hartsink place sur le bord du fleuve *Masserouny*, n'est pas moins remarquable ; voici ce qu'il en dit, et que nous croyons digne d'être cité : « Un certain » conseiller de la colonie *d'Essequebo*, nommé Pypersberg, ayant » remonté à une grande hauteur ce fleuve en 1746, rencontra » après sept jours de voyage, un endroit d'où il apperçut dans une » plaine, entre de forts hautes montagnes, une pyramide d'une grande » hauteur, construite en PIERRES DE TAILLE, laquelle sembloit à la » vue être parfaitement quarrée, et se terminoit en pointe (3). » Les Indiens dirent que c'étoit la demeure de Jawaheu (que les Hollandois croyent être le diable de ces peuples); et saisis de crainte, ils ne voulurent pas assister à d'autres recherches sur ce monument.

Comment se fait-il donc qu'un peuple qui n'avoit aucune connoissance de l'architecture, qui demeuroit dans des cabanes sans fenêtres, et dont la porte n'avoit jamais la hauteur de l'homme, ait pu faire des constructions que le comte de Caylus regarde COMME DES

(1) Robertson, h. de l'Am., *p.* 344 *et* 345.

(2) Pococke, *id*, *tom. I*, *p.* 79 *et* 80.

(3) Hartsink, *hist. et descript. de la Guyane*, *tom. I*, *ch.* 22, *p.* 265.

MONUMENS MERVEILLEUX POUR LEUR GRANDEUR ET LEUR SIMPLICITÉ? sans doute, parce qu'ils ne demandoient ni plus d'art ni plus de connoissances que l'élévation d'une pyramide. Ils n'avoient pas besoin de l'art que demandent nos édifices perpendiculaires, et nos voûtes; mais il leur étoit facile de couvrir des collines de pierres, ou d'établir des masses décroissantes sur une base énorme. Ils n'avoient d'ailleurs recours à cette forme pyramidale, qu'à cause de la difficulté qu'ils auroient eue à élever des édifices perpendiculaires, qui demandent tant de précisions et de soins. Dans ces constructions massives, il n'est pas besoin de calculer la pesanteur du tout sur la solidité des fondemens; puisque la périphérie de la base et sa prodigieuse circonférence offroient par-tout des points d'appui à l'ensemble de l'édifice. La construction d'une pyramide a donc été facile, du moment que les hommes ont seulement eu l'industrie de se servir convenablement de la force de leur bras, ou du secours de quelque levier; et cette espèce de bâtisse a dû coûter bien moins de peine aux Egyptiens qu'aux peuples de l'Inde, puisqu'ils avoient la connoissance de plusieurs machines qu'ignoroient ces derniers, qui étoient forcés d'avoir recours à la seule puissance corporelle.

§ 5. Les arts étoient non-seulement connus chez les Mexicains, mais on les a trouvés aussi chez d'autres peuples de l'Amérique. Plusieurs peuples avoient, quand on les a découverts, l'usage de peindre sur leurs corps différentes figures; ce qui, sans doute, n'étoit qu'un rafinement du tâtonnement. Nous ignorons de quelle manière ces figures étoient exécutées. Les Péruviens possédoient aussi le dessin, et semblent même avoir connu cet art avant les Mexicains. Nous trouvons chez ces deux peuples de grands monumens, tel que le temple du Soleil à *Pachamac*, lequel, avec le palais des *Incas* et une forteresse, formoit un seul bâtiment d'une grande demi-lieue de circonférence. Comme ils ignoroient également l'usage du fer et celui des machines, il faut d'autant plus admirer leurs ouvrages, que les édifices qu'ils ont construits, sont, en général, composés de masses énormes de pierre, qu'ils ont dû entasser à force de bras. Les

ruines d'*Atun-Cannar*, et généralement tous les *pircas des Incas*, nous prouvent qu'ils ont surpassé en industrie tous les autres Américains. Cependant l'art étoit encore fort grossier chez ces peuples, qui ignoroient encore la taille des pierres, quoiqu'ils possédassent déjà le secret de durcir le cuivre. Ils se contentoient de poser les pierres les unes sur les autres, telles qu'ils les tiroient des carrières, et ils négligeoient d'en abattre les angles, tandis qu'ils savoient les ajuster si exactement, qu'il étoit impossible d'en appercevoir les joints, quoiqu'ils n'employassent aucun ciment pour les faire joindre ensemble. Ils mettoient en œuvre des masses de pierre de trente mille livres; et M. Pauw a raison, quand il dit que c'est faute d'instrumens nécessaires pour tailler les pierres, qu'ils ont été forcés d'employer souvent des pierres plus grandes qu'il ne leur en falloit (1).

Acosta, qui a mesuré une de ces pierres, lui a trouvé trente pieds de long sur dix-huit de large, et six d'épaisseur; cependant, ajouta-t-il, on en remarque de bien plus grandes à la forteresse de Cusco (2). Néanmoins, leurs édifices n'ont point au-delà de douze pieds de hauteur; ce qu'il faut attribuer au manque de leviers et des autres moyens que demande l'architecture. Pour ce qui est de leur étonnante patience à faire joindre exactement les pierres, on peut consulter l'*Histoire de l Amérique*, par Robertson (3).

Tout cela prouve suffisamment combien peu d'industrie il faut pour entasser d'énormes masses les unes sur les autres, et que leurs pyramides ne donnent pas aux Egyptiens de grandes prérogatives dans l'art; ils ne peuvent les justifier par d'autres monumens.

§ 6. Les Américains cependant approchèrent davantage de la peinture, en ce que non-seulement ils connurent le dessin linéaire, mais parce qu'ils eurent de plus le talent de l'employer sur les métaux. On trouve encore en Espagne quelques-uns de leurs ouvrages de

(1) J. Pauw, *Défense des recherches philosophiques sur les Américains*, p. 160.

(2) Acosta, *lib. IV*, *ch.* 14; Vega, *lib. VIII*, *cap.* 21; Ulloa, *entretenemientos*, *tom. I*, *p.* 391; A. D. R., *LXIII*; A. S., 560.

(3) Robertson, *hist. de l'Amérique*, *tom. II*, *p.* 551.

métal, qui n'offrent rien de correct ni de beau, quoique le dessin soit passable.

De même que tous les autres peuples, les Péruviens et les Mexicains ont employé l'or et l'argent avant de mettre en usage le fer; non parce que ces deux premiers sont plus faciles à mettre en œuvre à cause de leur ductilité; mais aussi parce que l'or en paillettes et les filons d'argent ne demandent pas un travail aussi pénible que le fer qu'il faut dépouiller de ses scories, et soumettre ensuite aux efforts du marteau: il étoit plus aisé de mettre l'argent en fusion (1), et d'en produire des ouvrages agréables. D'ailleurs personne n'ignore que ce métal étoit en si grande quantité dans le Pérou, qu'on en faisoit les vases et les ustensiles les plus communs (2).

Les auteurs espagnols qui ont écrit lors de la découverte de l'Amérique, et qui, comme on sait, aimoient tant l'exagération en toutes choses, parlent avec un enthousiasme extraordinaire des admirables ouvrages des Péruviens et des Mexicains, comme devoient en effet en parler des aventuriers dépourvus de goût et de toute connoissance des arts. C'est donc avec raison que Robertson a dit: « Divers échantillons de meubles et » d'ornemens péruviens conservés au cabinet Royal de Madrid, et qui » se trouvent dans d'autres cabinets de l'étranger, doivent être admirés » plutôt relativement aux mauvais instrumens qui servoient à leur » exécution, que pour leur propreté et leur élégance; ils prouvent que, » de tous les Américains, les Péruviens ont été le plus loin, sans » dépasser néanmoins l'enfance des arts (3) ».

Pour ce qui est de leurs prétendus tableaux faits avec des plumes d'oiseaux, ils n'ont rien de commun avec le dessin et la peinture; et d'ailleurs ce n'est pas ici l'endroit de parler de cette sorte d'ouvrages. Il suffit d'avoir indiqué que ces peuples se servoient du dessin pour leurs figures hiéroglyphiques, avant qu'ils eussent pu songer à la sculpture et à la gravure.

(1) *Id.*, *p.* 372.

(2) Acosta *lib. IV*, *ch.* 4, 5; Garcilasso, *p.* 373.

(3) Robertson, *hist. de l'Amérique*, *pl. I*, *lib. VIII*, *ch.* 25.

Peut-être regardera-t-on comme déplacée la peine qu'on prend de prouver cette vérité; et elle l'est en effet relativement à ceux, pour qui l'histoire de l'Art n'a rien d'intéressant : aussi ne se seroit-on pas laissé aller à cette discussion, si l'on n'avoit pas su que le DESIPERE IN LOCO offre de l'attrait, et qu'il mérite quelque soin, puisque un homme du mérite de Lessing, n'a pas dédaigné d'écrire un Traité sur l'antiquité de la peinture à l'huile. Nos efforts méritent d'autant plus d'indulgence, que tout l'art des Grecs, avant Apelle, ne consistoit que dans une peinture linéaire ; vérité qu'on a si long-temps ignorée, et qui ne s'est même pas présentée à l'esprit de Winkelmann, et des autres grands hommes qui ont écrit sur l'art. Voila ce que nous allons chercher à développer en continuant l'histoire de la *peinture linéaire* chez les divers peuples qui l'ont pratiquée. Nous ferons connoître ensuite, à nos lecteurs, leurs moyens et leurs procédés.



CHAPITRE QUATRIÈME.

De l'Art chez les Egyptiens.

§ 1. L'EGYPTE, on ne peut le nier, a possédé, de temps immémorial, une grande quantité de matériaux propres à l'art, sans avoir néanmoins produit rien de beau. Les moyens qu'elle a eus, elle les a consacrés à l'apparent, au durable et au colossal, plutôt qu'à la beauté Les Egyptiens n'ont jamais connu ni la nature, ni les belles proportions, ni l'harmonie des couleurs, ni rien enfin de ce qui constitue les grâces qu'on trouve dans les productions des Grecs. Dans les figures des animaux même, qu'on doit regarder, suivant Winkelmann, comme leurs meilleurs ouvrages, ils dénaturoient ce qu'il pouvoit y avoir de bon par des formes et des attitudes mystérieuses ; ce qu'il faut attribuer à leur religion, qui leur défendoit de rien changer à la représentation prescrite de leurs Dieux (1).

L'Egypte étoit gouvernée par des prêtres, qui fiers de leur ministère auprès de l'éternel et invisible Ammon, du bœuf Apis ou du bouc de Mendès, sacrifioient le sens commun à ces tristes produits de l'égarement humain, méprisoient tous les autres états ;

(1) On peut lire une notice intéressante sur divers monumens religieux de l'Égypte, conservés tant au *musée des monumens français*, qu'au *musée central* de Paris, dans la *description historique* et *chronologique* que vient d'en donner *Alexandre Lenoir*, à la page 42. Pour la gloire des arts, la conservation des chefs-d'œuvre de l'antiquité et l'intérêt des vrais amateurs, il auroit été à souhaiter que les siècles passés eussent produit quelques hommes doués des connoissances, de la fermeté et du zèle, qui caractérisent le fondateur et administrateur du premier de ces musées.

et qui, au lieu d'encourager les arts par la liberté, et de laisser à l'imagination et aux talens un libre cours, les enchaînoient par une éternelle uniformité de modèles ; ils étouffèrent par-là toute espèce de génie, et laissèrent l'artiste dans une médiocrité accablante, qui ne put jamais s'élever au de-là des formes prescrites et répétées jusqu'à satiété. Il faut convenir aussi que les artistes égyptiens ne peuvent être considérés que comme des ouvriers qui confectionnoient des symboles divins pour la religion et les idées monstrueuses de l'imagination humaine, ou les incrustoient dans les temples, et les y peignoient (si l'on peut appeler peinture, une teinture tranchante et éclatante d'une même couleur), ou enfin qui faisoient des *Sphinx* et des hiéroglyphes dans lesquels, par la répétition continuelle des mêmes objets, ils acquirent un grand usage ; cela ne demandoit, au reste, pas plus de talent qu'il n'en faut aujourd'hui pour former les caractères de l'écriture.

Cette gêne imposée à l'art ne lui permit pas de s'élever au-dessus du simple mécanisme, qui trace grossièrement la configuration des objets.

Quoique l'art de la peinture se bornât, chez les Egyptiens, au dessin grossier des contours et à la simple ligne droite, ce peuple fut cependant celui qui, le premier, fit quelques progrès dans l'architecture, comme cela est prouvé par la solidité de ses édifices, et même quelquefois par leur élégance et leur simplicité, lorsque la localité, ou quelqu'autre raison, ne lui permettoient pas de suivre son goût dépravé pour les ornemens mesquins et déplacés. Il ne faut pas attribuer ces progrès à son amour pour le goût épuré, puisqu'il a défiguré jusqu'aux colonnes de ses temples avec des hiéroglyphes. Pour nous convaincre de ce qui vient d'être avancé, nous allons suivre les différentes époques de l'art en Egypte.

On sait que tous les anciens peuples avoient la vanité de se dire Autochtones, et de prétendre ne point devoir leur origine à quelqu'autre peuple de la terre. D'après cette idée, les Egyptiens assuroient qu'ils étoient le peuple primordial de la terre, et que

c'étoit chez eux que tous les arts et toutes les sciences avoient reçu leur naissance. Platon répéta d'après eux, que c'est en Egypte que la peinture fut inventée dix mille ans avant le temps où il vécut (1). Du temps de Pline, cependant, on parloit déjà d'une manière plus raisonnable de l'antiquité de cet art; et de l'époque de son invention jusqu'à celui où il passa dans la Grèce, on ne mettoit qu'un intervalle de six mille ans (2). Pline appuie cette assertion de plusieurs raisons plausibles ; mais il oublie néanmoins celle qui auroit pu y donner le plus grand poids. Car rien ne prouve davantage l'influence d'un despotisme insensé, et le défaut total du goût, que l'état d'enfance et de barbarie où l'art doit s'être trouvé après un laps de dix ou, du moins, de six mille ans; rien ne prouve mieux le défaut de génie d'une nation, que de voir qu'elle ose préférer ses monumens grossiers et barbares aux chefs-d'œuvre d'un peuple, qui, dans le court espace de quelques olimpiades, avoit fait plus de progrès dans les arts, qu'elle n'avoit pu en faire pendant une longue suite de siècles, ainsi que cela a eu lieu chez les Egyptiens sous les Ptolomée, relativement aux sublimes productions des Grecs; et il n'y a que la basse envie et cette haine nationale, par lesquelles les Egyptiens se sont distingués de tant d'autres nations, qui ayent pu leur faire soutenir une opinion aussi ridicule; comme si c'étoit la vieillesse qui détermine la valeur, la dignité, la grandeur de l'art et non pas les grâces, ainsi que les beautés et les perfections qui en dérivent. Nous ne nous attacherons pas à relever l'assertion du comte de Caylus, que c'est en Egypte que la peinture a pris naissance; persuadés comme nous le sommes, qu'il étoit très-facile de se tromper à cet égard.

(1) Plato, *de Legib. dial.* 2 *in opp. ex edit.* Bipon., *tom. VIII*, *p.* 66 *et* 67. Mais ce qu'il y ajoute, ne leur est pas trop avantageux, puisqu'il assure que les arts chez eux, ne se sont en rien perfectionnés dans l'espace de 10,000 ans.

(2) Plinius H. N., *lib. XXXV*, *ch.* 3, *v.*, *p.* 681.

Ce qui rend cette prétention des Egyptiens d'autant plus problématique, c'est qu'on ne trouve rien dans les annales de ce peuple, qui serve à prouver que l'art ait fait quelque progrès chez lui ; au contraire, nous le voyons dans les derniers temps de son histoire fabuleuse, au même point où il étoit dans les temps les plus reculés. Or, cela ne peut avoir lieu que chez une nation qui imite les arts d'une autre nation, et qui par là en acquiert tout-à-coup l'entière possession, ou bien les transplante de la mère patrie dans quelque colonie. Nous pensons qu'il faut en croire l'Ecriture Sainte, quand elle nous dit que le plus ancien peuple connu de la terre qui habitoit l'Inde, doit être regardé comme l'inventeur de l'architecture, de l'art de travailler le fer, et de tous les autres arts anti-diluviens, qui delà s'étendirent dans les plaines de *Sinear* (la *Chaldée*). Le pays de *Nod*, ainsi que l'assure Gatterer, se trouvoit dans les Indes ou sur ses frontières ; c'est la contrée des premiers habitans connus près de l'*Indus* et de l'*Oxen*. C'est là que vécut *Jabat*, l'inventeur de la musique ; *Taiai*, qui le premier forgea le fer, travailla le cuivre, et avant eux, *Caïn* qui bâtit une ville : ce qui suppose des connoissances en architecture. Certes, il semble que l'on peut ajouter quelque créance à un témoignage, lorsqu'il correspond si bien avec les notions nouvellement acquises sur l'histoire des Indiens (1) ; et Caylus voudra bien nous pardonner, lorsque nous ne préférons pas son opinion qui n'est appuyée sur rien, à un témoignage qui lui paraîtroit à lui-même respectable, s'il avoit eu occasion de donner à ses idées un plus grand développement.

De la Peinture chez les Egyptiens.

§ 2. Nous ne pouvons juger du mérite de la peinture des Egyptiens que d'après un très-petit nombre de monumens de ce genre, que la main du temps et la barbarie des hommes ont

(1) Gatterer, *Abriss der Universalgesch.*

laissé parvenir jusqu'à nous. Nous nous sommes procurés, autant qu'il nous a été possible, les renseignemens les plus exacts à ce sujet ; et, ce qui est bien plus précieux, nous avons vu par nous-mêmes quelques peintures de ce peuple : nous pouvons donc en parler, en quelque sorte, avec certitude.

Dans le meilleur temps de l'art chez les Egyptiens, le dessin ne fut pas porté à un degré au-dessus de celui où il étoit dans son origine chez les autres peuples. Jamais les Egyptiens ne se sont écartés de la circonscription de leurs figures nues en lignes droites et peu ondulées (1), ce qui les empêchoit de leur donner de la vie et du mouvement : elles se ressembloient toutes, comme on le peut voir par celles du tombeau d'Osmandüe. Ils ignoroient absolument l'emplacement et le jeu des muscles ; et comme ils s'arrêtèrent uniquement aux simples contours des figures, ils n'avoient aucune connoissance de ces beautés qui caractérisent les productions des Grecs et d'autres peuples, ainsi que des règles par lesquelles l'artiste parvient à exciter l'admiration et l'enthousiasme des connoisseurs. Il seroit inutile de récapituler ici tout ce qu'ils ont ignoré, puisque tout leur savoir se bornoit à un contour linéaire. Voltaire avoit parfaitement raison quand il a dit : « J'ai vu les pyramides,
» et n'en-ai point été émerveillé. Je regarde ces monumens comme
» des jeux de grands enfans, qui ont voulu faire quelque chose
» d'extraordinaire, sans imaginer d'en tirer le moindre avantage.
» Quand on a voulu me faire admirer les restes de ce fameux
» labyrinthe, de ces palais, de ces temples, dont on parle avec tant
» d'emphase, j'ai levé les épaules de pitié : JE N'AI VU QUE DES
» PILIERS SANS PROPORTIONS, QUI SOUTENOIENT DE GRANDES
» PIERRES PLATES ; NUL GOUT D'ARCHITECTURE, NULLE BEAUTÉ ;
» DU VASTE, IL EST VRAI, MAIS DU GROSSIER (2). »

Il est impossible de s'exprimer, en moins de mots, d'une manière

(1) Winkelmann, *hist. nat. de l'Art*, *liv. II*, *ch.* 1, *p.* 104 *de notre édition.*

(2) Voltaire, *OEuvres complettes*, *tom. XXVII*, *p.* 272 *et* 273.

N 2

plus péremptoire, sur l'état des arts en Egypte. En voyant les peintures des Egyptiens, on est si révolté de ces misérables productions, qu'on en détourne bientôt la vue avec dégoût, ainsi qu'on peut s'en convaincre, entr'autres par les figures qu'ils peignoient sur les sarcophages, qui contenoient leurs momies, telles qu'on en voit au musée de Londres, dont toutes les parties offusquent également la vue. Le visage brun et sans aucun linéament, sans le moindre agrément ; les hiéroglyphes semés de tous côtés, et au milieu d'une diversité de couleurs sans mélange; les yeux enflammés; le jaune le plus dégoûtant ; des ornemens sans goût en verreries, sur-tout sur la momie de la troisième chambre de la collection de Sloane ; en un mot, tout dénonce le manque total de goût, d'ordre, de beauté, et de convenance dans ces représentations.

En faisant abstraction des difficultés que présentoit le climat de celles qui naissoient d'un gouvernement despotique et de l'influence des prêtres, il est vraiment surprenant qu'un peuple qui possédoit si abondamment tous les moyens nécessaires pour porter les arts au plus haut degré de perfection, en ait su faire si peu d'usage. Les couleurs des momies qui, après un laps de tant de siècles, ont conservé toute leur vivacité, ainsi que les couleurs fraîches et brillantes des tombeaux des rois, à Biban et Moluk, des plafonds de Tentyra et de Syene, ainsi que celles du Sphinx renversé auprès de l'ancienne Héliopolis, sont des preuves que les Egyptiens possédoient des matériaux dont peu d'autres peuples ont joui jusqu'à présent, et que le comte de Caylus a cherché dans certaines matières âcres et mordantes, par lesquelles les couleurs se trouvoient si fortement incrustées dans les corps, que la main du temps n'a pu y causer aucune altération (1). Cette conjecture est peut-être une erreur. Des matières mordantes ne sont pas toujours propres à conserver les couleurs, mais en détruisent au contraire quelques-unes, ou les

(1) Caylus, *tom. I*, *p.* 354.

altèrent du moins assez pour qu'elles ne demeurent plus les mêmes. Nous allons hasarder à notre tour une conjecture ; nous soupçonnons, non sans quelque raison, que les Egyptiens n'appliquoient pas leurs couleurs de la manière qu'on le pratique aujourd'hui, parce qu'ils ignoroient absolument l'usage des pinceaux ; ils n'avoient donc pas d'autres moyens que d'imprégner la masse encore molle de leurs ouvrages en plastique, de la couleur qu'ils vouloient y donner ; car il est au reste indifférent que cette masse consistât en une certaine espèce de cire, en un ciment propre à prendre ensuite la dureté de la pierre, ou en quelqu'autre matière semblable. Voilà ce qu'ils pouvoient exécuter facilement avec leurs outils, d'autant plus qu'ils ne connoissoient pas la chromatique, ni la partie des ombres ; peignant d'une même couleur, soit rouge ou jaune : et cette masse de ciment et de plastique durcissoit ensuite par le procédé de l'encaustique qui ne leur étoit pas inconnue, ou bien simplement d'elle-même, et elle devoit conserver naturellement ces couleurs tirées des pierres et des terres dans toute leur intégrité, qui se trouvoient amalgamées avec la masse. Vers la fin de cet ouvrage on fera connoître au lecteur la manière de préparer un pareil ciment, qui ne le cède pas, pour la dureté, à la pierre de grès, puisqu'il donne feu sous le briquet ; de sorte qu'après qu'on lui a imprimé, sans la nature d'une matière fort souple, la forme qu'on desire, il acquiert ensuite la solidité et la dureté d'une véritable pierre avec la couleur qu'on juge à propos de lui donner.

L'art de la sculpture chez les Egyptiens.

§ 3. Le même génie qui animoit ce peuple dans sa peinture, se retrouvoit également dans les travaux du ciseau : ils ont conservé les anciens usages, et, aucun artiste n'osoit s'en éloigner, ou bien y apporter quelques changemens de son imagination. Leurs divinités étoient toutes sculptées d'après un même modèle, et toutes jusqu'aux temps des Perses et des Grecs, l'étoient d'une manière pitoyable,

Cet art fondé sur une connoissance profonde du jeu des muscles extérieurs, observé par les artistes modernes, connu sous le nom peut-être trop général d'anatomie, étoit absolument ignoré chez eux.

Les modèles d'après lesquels les peintres et les sculpteurs auroient pu étudier l'art, étoient en outre tellement dépourvus de grâce et de beauté, qu'ils ne présentoient dans l'étude du nud, que la figure petite, brune, lourde, d'un copte disgracié de la nature, ou pour mieux dire, d'un égyptien; et par conséquent n'offroient pas de belles copies d'après des originaux aussi difformes. A quoi auroit servi à un artiste égyptien la connoissance de l'anatomie, lorsqu'il devoit la rechercher sur un corps hideux. Elle ne pouvoit pas même servir à la représentation d'un beau idéal, puisque celui-ci ne consiste que dans la réunion des beaux détails de la nature en un tout? Et comment l'idée d'un artiste pouvoit-elle être dirigée vers un objet qu'il ne peut envisager ni dans son ensemble, ni dans ses parties?

On nous permettra ici une observation; Winkelmann et Caylus qui suivent Diodore dans leurs détails de l'art d'embaumer les corps morts, et concluent, de l'aversion des Egyptiens contre les parachistes, l'impossibilité d'acquérir des connoissances anatomiques, ont l'air d'ajouter foi à ce récit, qui porte tout le caractère d'un conte. Diodore a dit, que le parachiste qui opéroit des cadavres pour les embaumer, afin que les Taricheutes puissent en enlever les intestins, étoit obligé de s'enfuir avec promptitude, aussitôt l'incision faite, et au milieu d'une grèle de pierres et d'imprécations dont il étoit gratifié par le public (1). Caylus paroît croire sérieusement à cette histoire (2), et Winkelmann qui ordinairement n'étoit pas très-crédule, va jusqu'à métamorphoser ce public en parens qui devoient être présens (3). Diodore contredit lui-même cet exposé, puisqu'il dit, quelques pages auparavant, que le

(1) Diodore, *lib. I*, *cap.* 91, *p*, 79.
(2) Caylus, *O. B. I.*, *p.* 338.
(3) *Hist. de l'Art*, *tom. I*, *p.* 99.

cadavre étoit livré par la famille aux embaumeurs chez lesquels se trouvoient souvent beaucoup de cadavres réunis, qui étoient en conséquence marqués par des écrivains destinés à cet effet; afin que, comme le remarque judicieusement Caylus lui-même, il n'y eut pas d'échange. Que venoient donc faire ces parens? Troubler le travail des embaumeurs, qui ne se faisoit jamais en public, leur donner la chasse avec des pierres et des imprécations? Il seroit ridicule de supposer qu'ils restassent tranquilles et silencieux pendant l'opération, pour lapider ensuite ceux qui la faisoient. Ne seroit-ce pas jetter une triste lumière sur le bon sens de ce peuple? et la chose seroit-elle croyable pour le lecteur réfléchi? Qui pourra penser que ces embaumeurs s'occupoient journellement de pareils travaux, sans aucun intérêt? Certes ils devoient avoir d'autres occupations ou être trop habitués à l'art d'embaumer, pour prendre en considération les insultes qui ne les regardoient pas, et qui leur assuroient au contraire un métier avantageux? Peut-on d'ailleurs supposer un homme qui, sans être fou, s'adonneroit à un état, dans lequel sa tête seroit journellement menacée de coups de pierres, et qui le tiendroit dans un danger continuel de sacrifier son existence. On voudra bien nous pardonner cette petite digression. Nous ne voulions que prouver à nos lecteurs, avec combien de circonspection il falloit lire les anciens auteurs, sur-tout ceux qui ont écrit sur les Egyptiens et les siècles reculés; parce que ces peuples ont induit les Hérodote, les Diodore et beaucoup d'autres, dans des erreurs que ceux-ci nous ont transmises fidèlement.

Nous retournons à leurs statues, que le temps et les ruines nous ont transmises : on y retrouve le même goût grossier et colossal qu'ils ont prodigué dans leurs monstrueuses pyramides, monument du despotisme et de la barbarie ; tels que les deux colosses assis sur les pyramides du lac Moéris (1); les colosses des Memnon près de Médinet-Habou. Le piédestal d'une statue avoit, suivant Pococke, 30 pieds de long sur 70 de large; la hauteur de la

(1) Diod., *L. C.*, *ch.* 52, *p.* 47. Pococke, *a*, *a*, *O.I.P.*, *p.* 102.

plante des pieds jusqu'aux genoux étoit de 90 pieds (1). A cette même classe appartenoit la statue gigantesque d'Osmandüe, et tous les colosses renfermés dans leurs temples. Qui voudroit chercher les moindres traces du goût et de l'art dans ces masses informes et contre nature, produits d'une imagination monstrueuse auxquels les charmes de la nature et l'application des arts n'ont eu aucune part?

Leurs autres statues de grandeur naturelle, pigmées ou mignatures, étoient également dénuées de beauté, et annonçoient l'absence totale des principes, proportions et symétrie; ils travailloient la pierre comme leur peinture avec des lignes droites et peu ondulées dans le nud; des attitudes roides et forcées, avec des membres serrés contre le corps lorsqu'ils étoient debout, ou bien réunis symétriquement sur les genoux; ce qui annonçoit une absence totale de vie et de mouvement. L'ostéologie et les muscles se montroient peu ou lourdement, ainsi que l'offre le dos d'une statue d'Osiris (2). Quant aux veines, on en faisoit abstraction totale. Winkelmann fait exception des sphynx égyptiens, et cite pour preuve celui de basalte noir à la ville de Borghèse, celui de Dresde, et quatre lions, du côté du Capitole, et à la Fontana Felice, également de basalte noir. Nous devons convenir que ces morceaux et d'autres semblables n'ont rien pour nous de convainquant. Il y a, à la vérité, bien long-temps que nous ne les avons vus; mais nous nous souvenons avec exactitude de la remarque d'un ami, lequel, à cause de cette différence même existante dans ces sphynx et représentation d'animaux, ne les a pas attribués aux temps modernes, mais à ceux des Ptolomée. Cette opinion paroît encore constatée, parce que les plus anciennes figures d'animaux, comme les sphynx au temple de Thèbes, sont d'une stature colossale, par conséquent entièrement inapplicables à la vraie nature. Les Perses et les Grecs ont eu beaucoup d'influence sur l'art en Egypte; et nous soupçonnons toujours qu'on se trompera plus facilement, lorsque l'on attribuera des ouvrages passables à la plus haute antiquité, qu'aux époques plus tardives. Un œil accoutumé

(1) Pococke, *p.* 163 *et* 164.

(2) *Idem*, *p.* 231, *fig.* 63.

à la proportion et à la symétrie des figures d'animaux, ne peut supporter la disposition dans les figures humaines. L'on ne conçoit pas, lorsque les figures d'animaux, ainsi que celle de l'homme, servoient à la représentation des symboles divins, comment l'artiste auroit pu garder plus de liberté dans les premières que dans les dernières; et cette même loi qui l'arrêtoit dans le perfectionnement de la stature humaine, devroit également comprendre celle des animaux; puisque, encore une fois, les uns comme les autres servoient à représenter la Religion et la Divinité.

Les Egyptiens n'entendoient pas mieux tout ce qui regardoit les détails que la combinaison de ceux-ci en un ensemble bien proportionné: ils n'ont pas produit un seul ouvrage dans lequel les yeux se trouvent convenablement exprimés; et Winkelmann a grande raison lorsqu'il dit: « Les Egyptiens n'avoient pas même l'idée de ces doux profils de » têtes grecques; le nez de leurs figures est gros et épaté, tel qu'ils » le voyoient aux individus de leur pays. L'os de la joue est saillant et » fortement indiqué; le menton est toujours petit et fuyant en arrière: » tout cela donne à l'ovale du visage un air d'imperfection, et de mau- » vaise grâce. La ligne que forment les lèvres fermées, qui, dans la » nature, du moins chez les Grecs et les autres Européens, descend » un peu vers les angles de la bouche, se trouve tirée en haut chez » les Egyptiens (1) »; défaut qu'on retrouve dans le plus grand nombre de leurs statues, parmi lesquelles nous ne citerons que l'Harpocrate du docteur Mead (2), et la tête si connue de la Villa-Altieri. On passe sous silence leurs monstres, leurs divinités à tête d'animaux, leurs sphynx hermaphrodites, leurs canopes, et autres tristes productions d'une imagination égarée.

Leurs figures drapées étoient aussi détestables: celles de la collection du duc de Richmond (3), peuvent en donner aux lecteurs une preuve visible. Une de ces statues debout a, de même qu'une

(1) Winkelmann, *tom. I*, *p.* 109.
(2) Pococke, *id.*, *fig.* 65.
(3) *Idem*, *pag.* 429, *fig.* 76.

autre qui se trouve dans la galerie Barberine, une robe qui s'écarte du haut en bas en forme de cloche sans le moindre plis, et vient se terminer en cercle contre tout principe. La statue d'Isis donne l'idée d'un autre genre d'habillement qu'on ne sauroit néanmoins distinguer de la nature nue, que par le ligament aux chevilles des pieds. Dans une statue du Capitole, l'habit est marqué par un anneau au milieu de la partie supérieure du bras; et cela doit représenter une tunique couvrant tout le corps jusqu'à la plante des pieds; la poitrine se trouve néanmoins découverte. La Villa-Albani offre une petite exception à ce que nous venons de dire dans un ouvrage égyptien, où l'on voit des plis à peine sensibles, se former vers la poitrine; mais ces plis, dans leur continuité, dérobent si peu la nature, qu'elle ne paroît pas même gazée par une draperie. A peine peut-on, en voyant cette prétendue statue drapée, se défendre de l'idée que les anneaux aux bras et aux pieds doivent représenter des ornemens, ou une certaine manière de l'artiste égyptien, plutôt que des habillemens. Tout ce qui constitue le vêtement de leurs figures, est sans connoissance du jet de plis; et celles qui font exception, appartiennent au temps des Grecs: leurs draperies étoient ordinairement droites, roides et sans rien de naturel, à-peu-près comme celles du plus ancien style étrusque, qui nous offre beaucoup d'analogie avec celui d'Egypte. Leurs travaux en bas-relief ont la même imperfection: les figures de leurs temples, dans les plus anciens temps, étoient généralement gigantesques (1), et ils croyoient les embellir, en leur donnant des teintes uniformes et en les peignant sans aucune connoissance de clair-obscur. Winkelmann veut à la vérité excuser cette méthode, par la raison que tous les ouvrages en relief portent leurs lumières et leurs ombres; fussens-ils d'une même couleur. La position du bas-relief et la manière de le couvrir de couleurs, ne sont pas des objets indifférens. Lorsque la lumière tombe en ligne directe

(1) Poçocke, *voyez l'endroit où cet auteur décrit les temples égyptiens.*

sur le bas-relief et sur une couleur épaisse et ardente, on n'obtient jamais le même effet que si la lumière vient de côté, et que l'ouvrage puisse faire jouer ses ombres. Une pareille observation ne pouvoit être faite par un peuple qui a toujours borné ses travaux à la simple manœuvre et à une éternelle monotonie; mais par celui qui procédoit dans les arts avec cette liberté et ce jugement que l'on chercheroit envain chez les Egyptiens, avant qu'ils fussent dominés par les Grecs. L'opinion de Winkelmann seroit plus vraisemblable, si leurs peintures sur les surfaces de leurs murs offroient la moindre dégradation des couleurs; mais on ne doit pas s'attendre à en trouver. On croit donc pouvoir conclure de ce que les Egyptiens n'ont laissé aucun monument de leurs connoissances dans le clair-obscur, et qu'au contraire tout ce qui est parvenu jusqu'à nous de leur art, se trouve absolument dénué de cette connoissance, qu'elle a dû leur manquer entièrement.

Les Egyptiens avoient aussi des divinités ailées: les Etruriens et les Phéniciens les ont imités. Les ailes prenoient ordinairement sous les hanches, et continuoient à couvrir les figures jusqu'aux pieds. L'Isis sur ses *tables* se représentoit avec des ailes pareilles étendues en avant pour ombrer toute la figure, dans le genre des Chérubins (1). Sur une médaille de l'isle de Malthe, on voit aussi deux figures dans ce genre, mais ayant des pieds de bœufs, les ailes étendues au-dessous des hanches. On peut d'ailleurs consulter Winkelmann plus amplement sur cet objet.

Architecture des Egyptiens.

§ 4. Les anciens Ethiopiens qui peuplèrent Thèbes, étoient descendus du pays au-delà des Cataractes: ils demeuroient dans les cavernes, avant que les arts eussent pénétré chez eux, par le commerce avec

(1) Pococke, *p.* 58.

les Indiens et les Bracmanes expulsés de leur patrie. Leur attachement à leurs anciennes habitudes a donné à leur architecture ces formes que nous retrouvons chez leurs colonistes, en Egypte. Ces peuples aimoient à se creuser des habitations dans la terre, à y construire d'énormes bâtimens et à donner même à leur construction sur terre des formes de grottes et de cavernes, en conservant des épaisseurs de murs de vingt-quatre à trente pieds, comme nous l'avons déjà remarqué dans leurs temples.

Leurs pyramides avoient dans les fondations souterraines des voûtes à cent soixante pieds de profondeur, qui formoient des conduits énormes, par lesquels les pyramides communiquoient entr'elles dans leurs constructions sous terre (1). En général, leurs travaux extérieurs ne sont rien auprès de la grandeur de ceux qu'ils ont construits dans l'intérieur de la terre. Le syrinx de la grande pyramide de Memphis communiquoit jusque dans celle du labyrinthe. Pausanias parle de plusieurs autres qui, de son temps, se trouvoient à Memnonium (2). Pococke parle aussi d'un syrinx qui, de Memnonium, s'avance sous les collines et les grottes (3). On ne doit pas omettre ici les trois mille appartemens des rois dans le labyrinthe, dont la moitié étoit creusée sous terre dans le roc (4); les grands palais des rois de Thèbes dont les vastes appartemens supérieurs étoient travaillés dans la pierre (5); les tombeaux des rois au milieu des rochers énormes de Biban-el-Moluc (6); les cavernes dans les montagnes entre Sondao et Montfalouth (7) près d'Archemonnaim; l'ancienne Hermopolis ou Selinon; Beni-Hasan, Hipponon, Hajar-Silsily; les tombeaux près Metrahenny, Codrikshan, Eligournon, dont non-seulement les avenues sont entièrement comblées, mais se trouvent ensevelies dans les entrailles de la terre. C'est au goût des troglodites qu'il faut attribuer le rocher creusé devant

(1) Amien Marcellin, *lib. XXII, ch.* 15, *à la fin.*

(2) Pausanias, *in Attic.*, *lib. I, ch.* 42. Strabon, *XVII*, *p.* 816.

(3) Pococke, *comme ci-dessus*, *p.* 158.

(4) *Idem*, *p.* 96.

(5) *Idem*, *p.* 162.

(6) *Idem*, *p.* 158.

(7) *Idem*, *p.* 115 *et* 116.

le temple de Sais, qu'Amasis y fit transporter avec tant de peine d'Eléphantine.

Leurs travaux hors de terre étoient également monstrueux, ainsi que nous l'avons déjà dit : leurs colonnes étoient sans proportions ; et comme ils les couvroient d'hieroglyphes, souvent même par-dessus, de peintures ; on conçoit qu'elles ne pouvoient pas faire un bel effet à l'œil accoutumé au vrai beau. Le bariolage annonce toujours le manque de goût, quoiqu'il n'en plaise pas moins. Ils défiguroient leurs temples par des figures de chérubins, ou de monstres, moitié hommes et moitié animaux, ou bien par des colosses sans charmes ni beauté : les portes de leurs temples étoient pyramidales, elles produisoient par conséquent un mauvais effet, parceque l'œil préfère, dans les ouvrages d'architecture, le naturel, ainsi que les lignes droites et les proportions qui en résultent aux courbes, aux raccourcies, et aux extrémités pointues. L'on ne peut reconnoître comme une beauté, des tours et des masses semblables, lorsqu'elles forment des ornemens inutiles aux temples et aux églises. Il en est de même des statues sur les toîts et les hauteurs, d'où elles ne peuvent être distinguées d'une manière agréable ni précise, parce qu'on ne sauroit ni découvrir assez, ni détailler de pareils ornemens qui se trouvent en contradiction avec la nature, quoiqu'ils puissent bien contenir en eux-mêmes des beautés d'architecture ; mais, lors même que l'ensemble envisagé d'un certain point de vue, produiroit le plus bel effet, cela est indifférent à celui qui le regarde. Quant à l'inconvenance qu'il y a à placer ces beautés hors du point de vue naturel, nous laissons là-dessus à chaque connoisseur son opinion. C'est peut-être un prejugé chez nous, dont on devroit demander pardon. Nous terminons ce paragraphe par une remarque de Diodore, qui dit, que de pareils ouvrages n'étoient que des produits du plus cruel et du plus violent despotisme : il parle des deux rois qui se sont fait élever des pyramides. HAS LICET, dit-il, SCULPTURÆ SUÆ DESTINASSENT REGES ; ACCIDIT TAMEN UT NEUTER IBI CONDERETUR. PLEBS ENIM PROPTER LABORUM

MOLESTIAS, REGUMQUE CRUDELITATEM ET VIOLENTIAM, ILLIS INFENSA, CADAVERA ET MONUMENTIS SE ERUITUROS ET DISCERPTA IGNOMINIOSÈ ABJECTUROS, INTERMINABATUR (1).

§ 5. Quelque mauvais que fût le goût des Egyptiens, dans les formes de leur architecture, et quelque reculés qu'ils fussent en tout ce qui concernoit le beau dans les arts, ils ne s'en sont pas moins distingués par leurs machines, par la durée et la beauté de leurs matériaux, et par leurs soins et leur patience dans les travaux. Si ce peuple qui a osé creuser des montagnes, percer la terre dans tous les sens, élever des masses jusqu'à la hauteur des nues ; si ce peuple avoit possédé le goût et l'art des Grecs ; son histoire relativement aux arts seroit incroyable: ou si la fureur du temps, des guerres et du vendalisme, en avoit épargné ou conservé quelque reste, quel sujet d'admiration pour nous! Que n'éprouvons-nous pas au récit des anciens et des modernes, de Strabon et de Savary, par exemple, lorsqu'ils nous parlent de la grande rue d'Alexandrie, large de cent pieds, qui étoit ornée, des deux côtés, de magnifiques palais, dont la barbarie nous a laissé à peine quelques ruines!

Les Egyptiens connoissoient les matériaux, et des procédés dans les arts qui ont été perdus avec le temps, et dont les connoisseurs desireroient bien retrouver la trace. Malgré toute l'imperfection du goût et des ouvrages de l'art des Egyptiens, nous ne pouvons pas nous empêcher de leur accorder d'autres avantages.

L'architecture, la sculpture, la plastique, même l'art de graver sur des pierres, qu'ils ont connu de temps immémorial, ne laissent aucun doute sur leur connoissance du dessin, base de tous les autres arts. Les caractères symboliques, appellés hiéroglyphes, qu'ils employoient, les obligeoient à dessiner; et cette application du dessin au langage, a fait qu'ils ne l'ont employé qu'à représenter des sons et des idées, et les a empêchés de groupper plusieurs figures, parce qu'une simple figure leur grouppoit plusieurs idées. Lorsqu'ils furent par-

(1) Diodor. Sic., *lib. I*, 64, *p.* 56.

venus à avoir un alphabet composé d'images, et qu'ils furent habitués à l'employer pour exprimer leur langage ainsi que leurs pensées; la conservation des notices historiques ne pouvant leur être indifférente, ils restèrent à l'emploi de leurs figures sans rien y changer. Delà il résulta que la peinture qui dérive de l'art du dessin, ne pût ni ne dût se perfectionner, parce que les moindres modifications de l'ancien style auroient obscurci les idées, et rendu des périodes entières de leurs histoires, incertaines et fautives.

Non-seulement ce qui vient d'être dit, mais encore leur manière de dessiner, les empécha de faire quelque chose de grand dans cet art : la pratique leur auroit rendu en même-temps nécessaire cette dégradation des couleurs, sans laquelle l'art ne sauroit jamais s'élever, ni rien produire de merveilleux; et cette dégradation des couleurs se trouvoit opposée à ce système de durée et de solidité auquel ils paraissent avoir consacré presque tous leurs ouvrages. Cette propention de s'immortaliser avec leurs travaux, et le peu de solidité que présente la peinture, les conduisoient de préférence vers le dessin plastique qu'ils ont poussé très-loin, par rapport au travail des matériaux, mais où ils se sont aussi arrêtés. Par suite de ce penchant à l'immortalité, et pour vivre et revivre après des milliers d'années par leurs travaux, ils ont donné la préférence au bas-relief sur le relief entier, qui étant entièrement à découvert, et travaillé sans tenir à la masse principale, étoit susceptible d'une destruction plus facile, soit par les accidens, ou par le temps.

Comme nous l'avons déjà observé, ils ont possédé aussi l'art de conserver la fraîcheur et l'éclat des couleurs : ce qui pouvoit difficilement s'opérer sans connoissances encaustiques. Ils avoient en outre des moyens d'imprimer des couches d'or et des couleurs sur les pierres angulaires de leurs voûtes et d'autres parties de leurs bâtimens, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, et cela avec la perfection que les restes de ces travaux conservent encore dans tout leur éclat.

Caylus s'est occupé beaucoup de cet art de dorer à froid; et quelqu'étonnant qu'il lui parût, il croit en avoir trouvé le secret, et en appelle à l'explication de la 74e. *planche* DE SES ANTIQUITÉS; mais toute cette explication montre jusqu'où Caylus a porté la recherche des ingrédiens, sans rien prouver quant à la découverte du secret. « Il est sans doute inconcevable, dit Calau, que Caylus » ait oublié l'essentiel dans sa découverte de la PEINTURE ENCAUS- » TIQUE, et que par une simple préparation de cire, quelques » idées sur la calcination et l'aide du feu de charbon, il ait » été entraîné sur des routes qui n'ont jamais été celles des anciens; » et c'est là une des grandes raisons qui fait qu'on n'a trouvé, entre » les nouveaux morceaux et les anciens, aucun des rapports qu'on » avoit droit d'attendre de cette découverte. »

Les Egyptiens, à en juger par la durée de leurs travaux, avoient en même-temps une connoissance approfondie de ces matériaux raisineux encaustiques (peut-être ne trouvera-t-on pas ce mot hors de place, lorsqu'on y ajoutera l'observation que l'encaustique se composoit des moyens siccatifs, que leur nature durcissoit plutôt que l'emploi du feu): c'est avec ce procédé heureux qu'ils ont formé les compositions qu'il nous est encore si difficile de concevoir: c'est dans cette classe aussi qu'il faut compter leur terre à ciment ou plastique. Ils avoient un moyen semblable de donner à leurs briques, sans le secours du feu, et quoique simplement séchée au soleil, une dureté et une conservation qui les faisoient préférer à leurs pierres calcinées.

On trouve aussi que ces peuples entendoient l'art de faire la porcelaine; il y en avoit d'une qualité plus ou moins perfectionnée. La plus commune consistoit en une espèce de terre vernie, comme on le découvre dans les petites figures égyptiennes, qui se trouvent en grand nombre dans leurs cimetières, à Saccara. Le vernis est posé avec plus d'égalité dans les teintes, que chez les modernes, dans des travaux à peu-près pareils. Ceux qui sont plus fins, sont couverts d'un émail, comme on s'en sert dans les manufactures de

la Chine. Quelques-unes de ses figures sont vuides, l'on n'en trouve aucune dont le feu ait altéré la couleur ; ordinairement le dedans est blanc, et le dehors porte un émail bleu (1). Calau a trouvé un art neuf; celui de peindre avec de la cire éléodorique, sur des terres de porcelaines, tables de cristaux, et fusions blanches d'Hollande, sur des vases sans vernis, et sur des fonds secs; sa manière est excellente, et produit un effet extraordinaire. Comme nous sommes possesseurs de ce secret, nous nous proposons d'en faire part sans aucune réserve à nos lecteurs, dans le chapitre de l'*Encaustique*. Cette invention peut s'appliquer à l'embellissement des objets les plus nécessaires à la vie, par exemple, dans la construction des poëles avec des briques non vernissées, à très-peu de frais, et avec cet avantage qu'on ne peut pas distinguer leur réunion. Cet art est sur-tout avantageux pour copier dans la plus grande perfection les vases étrusques, dont la préparation dans une seule couleur avec des contours purement linéaires, n'est ni difficile, ni dispendieuse.

Nous passons sur différentes opérations chimiques des Egyptiens, comme n'appartenant pas essentiellement à l'art ; nous remarquerons néanmoins qu'ils y avoient fait de grands progrès, lesquels méritent d'autant plus notre attention, qu'ils ont eu de grandes difficultés à vaincre ; mais ce qui est le plus digne de remarque, c'est leur manière de couler les métaux, et de faire la porcelaine, qui devoit présenter d'autant plus de difficultés, qu'ils manquoient totalement de bois, ainsi que l'observe Caylus (ils pouvoient cependant se le procurer par la navigation du Nil en deça des Cataractes, et en le tirant de l'Ethiopie). Sans nous perdre dans des recherches ingrates, s'ils avoient ou non des fours, nous pouvons avancer, avec certitude, qu'ils n'avoient pas besoin de feu pour la plus grande partie de leurs travaux en terre, mais qu'ils se servoient d'une espèce de glaise plastique vernissée, ou d'écume de mer. Voilà la cause fondamentale qui fait que ces ouvrages se trouvent sans aucun émail, et

(1) Caylus, *tom.* 2, *p.* 370.

qu'on les voit couverts avec un vernis d'une beauté, d'une finesse et d'une transparence admirables : ils n'y employoient ni pinceau, ni aucun autre instrument, et ne se servoient que d'une éponge fine, avec laquelle ils étendoient avec beaucoup de douceur cette matière sur leur terre. Nous aurions encore beaucoup d'observations à faire sur l'art chez les Egyptiens, mais nous les réserverons pour une autre occasion, ne voulant pas trop étendre ce chapitre. Nous allons donc passer aux notions de l'art chez les Etrusques.



CHAPITRE CINQUIÈME.

De l'art chez les Etrusques et les Grecs dans les plus anciens temps.

§ 1. Il est incontestable que chaque peuple qui dérive d'un autre, adopte beaucoup de ses usages, les conserve; et lorsque le génie du perfectionnement n'est entravé par rien, les change peu-à-peu, au point que, sans les ouvrages de l'antiquité ou d'autres documens, à peine pourroit-on découvrir leur origine. Winkelmann assure dans son histoire de l'art, d'après son enthousiasme pour la Grèce, qui se trouve justifié par le grand et excellent goût de ce peuple, que l'art naquit de la même manière chez tous les peuples qui l'ont exercé, et que c'est une erreur que de lui attribuer une patrie particulière (1). « Dans la Grèce, dit-il, ainsi que dans les pays orientaux, l'art a » commencé par une extrême simplicité ; d'où il résulte que les » Grecs, au lieu d'en avoir emprunté le germe des autres nations, » pourroient bien en être les inventeurs. Ces peuples avoient déjà » trente divinités révérées, sous des formes visibles, dans le temps » qu'on ne les représentoit pas sous la figure humaine (2) ».

Il continue : « Les premiers essais de figures chez les Grecs, étoient » composés de lignes simples et pour la plupart droites. Les anciens » écrivains rapportent, que les commencemens de l'art furent les » mêmes chez les Egyptiens, les Etrusques et les Grecs, qui ne » mettoient point de différence dans la composition de leurs figures » (3). » On ne veut pas relever ici la contradiction dans laquelle tombe ce grand homme, lorsqu'il dit, dans ses observations sur

(1) *Hist. de l'Art.*, *tom. I*, *p.* 7.
(2) *Idem*, *tom. I*, *p.* 12.
(3) *Idem*, *ibidem.*

l'histoire de l'Art : « L'art du dessin paroît avoir été porté de » chez les Grecs chez les Tyrréniens ou les Etrusques ; l'on peut » conclure ceci d'après l'établissement des Colonies grecques en » Etrurie ; mais sur-tout d'après les images qui sont puisées dans les » fables, ainsi que l'histoire grecque est représentée sur beaucoup » de travaux d'artistes étrusques. Il soutient cette opinion par une courte histoire des voyages des Pelasges, laquelle n'est pas entièrement exempte d'anachronismes et d'erreurs.

Nous croyons pouvoir le contredire facilement par l'histoire même de ces peuples. Les Pelasges étoient les premiers habitans connus de la Grèce : suivant Hérodote, ils venoient de la Samothrace (1). Ils s'étendirent d'abord dans la partie qui prit ensuite le nom d'Attique. D'Athènes, ils furent du côté de Dodone, prirent ensuite possession de l'Arcadie et de l'Hæmonie, connue plus tard sous le nom de Thessalie. Ils furent chassés de ces pays par les Kurétes, les Léléges, et par Deucalion ; ils se refugièrent alors vers la Bœotie et l'Eubée. Quelques-uns d'entr'eux s'en allèrent non comme colonistes, mais comme bannis, vers l'Asie et l'Italie ; et c'est là la première émigration des Pelasges en Italie, que Winkelmann a tort d'attribuer à la trop grande population. Deucalion vint en Thessalie dans la neuvième année du règne de Cécrops à Athènes, c'est-à-dire, environ quatre cents ans avant la prise de Troye : il aborda, s'il faut en croire les marbres de Paros, en Lykorie près du Parnasse. Certainement on ne peut supposer que deux cents ans avant la guerre de Troye, la trop grande population des Grecs ait pu forcer ces peuples à une émigration ; puisque dans le temps même de cette guerre, toute la Grèce étoit dominée par des petits princes, dont chacun en son particulier étoit très-peu puissant. D'après les Scholiastes de Pindare, toute la population de l'Attique s'élevoit à 20,000 ames (2). Quelque petite que soit cette évaluation, elle paroît encore forcée, parce que du temps des Cécrops, les habitans de l'Attique

(1) Hérodote, *liv. II*, *ch.* 50 *et* 51.

(2) Schol. Pin., *olimp.* 9.

étoient sauvages, et sans aucune constitution civile; et cet état sauvage étoit tellement caractérisé, suivant les manuscrits de Jean Antiochenus Malala, qui est conservé dans la bibliothèque d'Oxford, que même le mariage n'y étoit pas connu; ce manuscrit dit: « Avant » les temps de Cécrops, les femmes de l'Attique, des environs » d'Athènes et lieux circonvoisins, s'allioient à la manière des » animaux, avec le premier qui leur faisoit plaisir. Une femme ainsi » alliée ne portoit pas le titre d'épouse, puisqu'elle s'abandonnoit au » premier venu, aussi long-temps qu'il desiroit la garder: souvent » l'homme la cédoit à un autre qui vouloit s'en charger. Cet usage » est à présent absolument défendu dans l'Attique, et les femmes » sont obligées de rester avec celui qu'elles ont choisi. Après que » Cécrops fut venu d'Egypte, il donna cette loi et changea les » mœurs de l'Attique au point qu'on abandonna les anciens usages, » et qu'on en adopta de plus convenables; les filles qui n'étoient » point mariées, prirent des époux, et celles qui n'étoient plus filles, » prirent ceux qui leur convenoient. » La même chose est rapportée par Joh. Tzetzes (1) et par d'autres. Chacun peut se persuader facilement combien ces usages sauvages sont contraires à la population; et quoique le même manuscrit ajoute: « Personne ne » connoissoit ses enfans, et la mère se contentoit de les distribuer » à ses amans, suivant son bon plaisir; CEUX-CI LES RECEVOIENT » AVEC JOIE, » cela ne prouve encore rien en faveur d'une grande population.

Mais Winkelmann avoit d'autres raisons pour ne pas approfondir davantage l'histoire de la Grèce: il auroit été obligé de toucher à l'origine de l'art chez les Grecs; et un éclaircissement plus précis à cet égard, n'auroit pas répondu à sa prédilection pour ce peuple. Il se garda bien de reconnoître, dans cette émigration volontaire, les chefs des Phéniciens et des Egyptiens qui ont chassé les Pelasges, et ont introduit dans la Grèce les divinités phéniciennes ou égyptiennes

(1) Joh. Tzetzes *Chil.* V. H. 18.

avec l'art de les représenter. Il est incontestable que les Phéniciens ont dû leurs arts aux Egyptiens dont ils étoient voisins. Quatre cents ans avant Cécrops, Inachus vint de Phénicie : il fonda le royaume d'Argos, et fit connoître aux Grecs les divinités que les Phéniciens appelloient *Eloïm*, et les Pelasges, *Deoï*. Hérodote assure qu'ils eurent encore d'autres Dieux, dont les noms leur vinrent d'Egypte; l'oracle de Dodone leur en donna la permission (1). Cependant cela ne peut pas regarder tous les Dieux : il faut que ceux des Phéniciens eussent déjà été connus des Grecs, puisque sans cela ils ne se seroient pas adressés à un oracle de Jupiter. Les Pelasges qui sont venus de l'île Samothrace, ont apporté dans la Grèce le culte qu'ils connoissoient depuis long-temps des Kabires; divinités qui, d'après le fragment de Sanchoniathon, étoient d'origine phénicienne. Il dit : « D'*Anignus* » et de *Magus* naquirent *Misor* et *Sydik*, *le Libre et le Juste*, QUI » ONT TROUVÉ L'USAGE DU SEL. *Sydik* eut pour enfans les *Dios-* » *kures*, ou les *Kabires*, qui ensuite s'appelèrent *Corybantes* ou » *Samothraces* ». On connoissoit déjà Minerve du temps d'*Ogygès*, ainsi qu'on peut le voir dans MEURSIUS DE REG. ATHEN., *lib. I*, *cap.* 4 *et seq.*

Cécrops, qui d'après les marbres d'Arundel, lesquels se rapportent avec la chronologie de Censorin (2) et celle de Denis d'Halicarnasse (3), vint dans la Grèce quatre cents ans après Inachus, et moins de quatre cents ans avant la prise de Troye, étoit non-seulement Egyptien de naissance d'après Joh. Tzetzes et d'autres (4); mais il étoit aussi le premier qui ait élevé des statues à Jupiter et à Minerve (5). Voilà donc des traces des statues égyptiennes dans la Grèce, quatre cents ans avant la guerre de Troye. Nous voyons comment l'art a

(1) Hérodote, *lib.* 2, *cap.* 50. Les Grecs consacrèrent, dans la suite, leurs plus beaux travaux aux exploits romanesques de ces divinités, ainsi qu'on peut le voir dans ce qui en est parvenu jusqu'à nos jours.

(2) Censorin, *de* D. N., *cap.* 8.

(3) Dion. Halic. A. R., *liv. I*, *p.* 14.

(4) Joh. Tzetzes, *lib.*, *cap.* 4.

(5) Euseb., *præp. evang.*, *lib. X*, *cap.* 9, *et chr. can.*

commencé dans la Grèce: tout ce qui paroissoit peu vraisemblable dans la ressemblance des statues des anciens Grecs, avec celles des Phéniciens, des Egyptiens et des Etrusques, disparoît; nous comprenons à la fin comment quatre peuples, alliés ensemble, peuvent posséder en commun la même dureté, le même style et la même exécution. Cette similitude seroit encore plus extraordinaire, si chacun d'entr'eux avoit travaillé sans communiquer à l'autre ses premières connoissances. Nous ne toucherons, en attendant, ici que ce qui concerne les divinités ailées de ces peuples.

§ 2. Les Etrusques, c'est le nom sous lequel les Grecs sont connus après leur établissement dans une partie de l'Italie, ont puisé les principes des arts dans la rudesse et la grossièreté que leur origine en Egypte leur présentoit. Leur position heureuse sur le bord de la mer, a toujours entretenu une certaine communication avec le peuple actif qui habitoit la Phénicie, qui étendit son commerce sur tous les rivages connus, et qui perfectionna les arts par ses richesses. La même chose arriva aux Etrusques qui, par l'effet de la paix intérieure et de la liberté, se trouvèrent dans une aisance brillante, pendant que la Grèce ébranlée par les secousses intérieures et les guerres, ne pouvoit faire aucun progrès. Les restes de l'art chez les Etrusques ne prouvent que trop ces vérités, et Winkelmann lui-même qui marque tant de prédilection pour l'idée que les peuples étoient eux-mêmes les inventeurs des arts qu'ils exerçoient, ne peut pas contredire que le plus ancien morceau de l'art étrusque, la Leucotoé, qui confie le jeune Bacchus à l'éducation des trois nymphes, et que l'on voit dans la Villa Albani, n'ait infiniment de rapport avec le style égyptien. Les ouvrages étrusques des premiers temps, étoient comme ceux des Phéniciens et des Egyptiens, d'un dessin rectiligne : même roideur dans les postures; les bras serrés et pendans le long du corps; nulle action, nulle vie; les pieds parallèles, les têtes d'un ovale alongé avec les mentons pointus, les yeux plats ou obliques; les draperies en lignes droites, sans aucune connoissance des plis, et comme dit Winkelmann, tels que s'ils

étoient ajustés avec un peigne, ainsi qu'on le voit dans une statue de la Villa Mattei, et dans un BAS-RELIEF de la Villa Albani. On remarque la même contrainte dans le premier style des Grecs, des Phéniciens et des Egyptiens ; et on le retrouve aussi dans les figures des Indiens.

§ 3. Ceci nous conduit à présumer que les premiers travaux de l'art n'étoient pas de fidèles imitations de la nature, mais bien des fantaisies du génie grossier et sauvage, qui représentoit les détails de la nature sous des formes également contraires au bon sens et à l'ordre physique, et qu'on n'a pas, ainsi que Winkelmann l'assure, commencé par des copies entières d'après nature, qu'on a abandonnées ensuite et recherchées de nouveau. L'homme qui n'a pas l'esprit formé, a aussi peu de sentimens pour la belle nature qu'un enfant dans son premier âge; dès sa plus tendre jeunesse, il s'accoutume machinalement à l'image qui se trouve continuellement devant ses yeux, sur-tout dans les contrées où l'hiver n'amène pas des changemens qui, par leur apparition subite, rendent l'esprit de l'homme éveillé et observateur : il reste accroupi sur ses pieds dans une immobilité complette, la plus grande jouissance de tous les peuples non civilisés. Tels que ces américains dont parle Robertson, insensibles et sans aucune connoissance de la beauté ni des produits précieux de la culture, leurs jours s'écoulent avec uniformité ; et rien ne peut les déterminer à envisager la nature d'un œil différent. Pourtant, le Mexicain voyoit que la nature offroit autre chose que de la difformité dans son ensemble et dans ses détails : en regardant ses mains, il pouvoit se faire une idée de la rondeur, et par conséquent des inflexions des lignes ; il devoit lui être aussi facile de tirer une ligne droite qu'une courbe : cependant il abandonna cette nature pour suivre ses fantaisies enfantines, et produisit des monstres. L'imitation de la nature appartient, suivant notre opinion, à l'art perfectionné ; si elle se rencontre dans les silhouettes, c'est par une nécessité absolue ; mais on la voit rarement dans les ouvrages faits avec plus de liberté. Ceci explique pourquoi les

peuples qui ont atteint le plus haut dégré de perfection, ont paru, dans le commencement de l'art, si peu naturels dans leur style. Si les ouvrages de l'enfance de l'art avoient été des imitations de la nature, et ceux qui les ont suivis, des modifications de celle-ci, ce seroit dans les premières productions qu'il faudroit chercher les meilleures et les plus parfaites, et non dans les ouvrages que l'art a fournis depuis. On auroit donc vu des statues meilleures que celles des Villa Mattey et Albani, dont nous avons parlé ; les Egyptiens, en les supposant inventeurs de l'art, auroient produit d'abord des ouvrages pleins de mouvement et de vie, ainsi que la nature les offre, pour ensuite, en dépit des originaux aussi sublimes, dégénérer jusqu'au ridicule, et à l'inconvenance des lignes droites et d'une imagination déréglée. Quand ces premiers chefs-d'œuvre auroient été perdus pour nous, ils ne l'auroient pas été au temps où l'art a dégénéré, et le contraste entre la nature et ces productions monstrueuses, auroit sauté aux yeux de ce peuple; ou bien, il ne possédoit pas, avec tous ses artistes, assez de bon sens pour juger qu'il rétrogradoit, et pour anéantir des monumens de la barbarie, de la sottise et du ridicule. Mais aucun peuple de la terre n'a laissé, autant que celui-ci, non des copies de la nature, mais des représentations singulières de choses naturelles, dans des formes et des dessins qui ne l'étoient pas. Nous laissons nos lecteurs réfléchir sur le passage suivant du celèbre Winkelmann.

« L'art se sera formé chez les Etrusques, de la même manière » que chez les autres peuples, c'est-à-dire, en imitant la nature, » qui en est la première source. Il s'éloigna promptement de cette » conductrice pour suivre ses propres traces. » Que signifie un art formé sur la nature, qui suit ses propres traces ? si ce n'est qu'il reste semblable à lui-même. Car qu'y a-t-il hors de la nature considérée comme objet de l'art ? Mais comme procédé de l'art, tout ce qui a été avancé est très-juste. « Jusqu'à ce, continue-t-il, que » se trouvant perdu, il s'est vu obligé de RETOURNER VERS SA CON- » DUCTRICE, ET A DES PRINCIPES DONT ON S'ÉTOIT ÉCARTÉ ».

Winkelmann n'a rien fait de si parfait que la partie de son histoire qui traite de l'art chez les Grecs. Nous aurions tort si nous voulions répéter ici à l'amateur, tout ce qu'il aura déjà lu dans cet ouvrage classique. Nous nous bornerons à relever les fautes de Winkelmann, touchant les peintures grecques et étrusques.

Ces erreurs que nous avons déjà indiquées, et que nous serons encore obligés de relever dans la suite, ne sont pas au fond de ces erreurs volontaires, dont les antiquaires se sont rendus souvent coupables : elles peuvent être attribuées plutôt au manque d'une histoire fondamentale de l'art, et nous espérons que nos lecteurs ne nous sauront pas mauvais gré, si nous continuons à les leur indiquer. L'autorité de la vérité doit dissiper tout prestige de réputation : Winkelmann n'en sera pas rabaissé, sa célébrité n'en sera pas diminuée ; puisqu'en suivant ses traces, on cherche à éclairer l'histoire de l'art.



CHAPITRE SIXIÈME.

Première manière de dessiner. Peinture linéaire.

§ 1. Nous avons déjà vu que, dans les plus anciens temps, l'art du dessin, comme produit le plus naturel de l'expression, avoit précédé l'écriture par lettres, et nous avons cherché à le prouver en rapprochant les mêmes usages chez les Egyptiens et les Mexicains. Dans l'étymologie du mot grec, par lequel on exprime *peinture* (γραφειν), l'on trouve l'origine du procédé employé dans l'art du dessin. Ce mot qui, dans le plus ancien style, signifie *écrire*, nous l'explique clairement; car il auroit été très-inconvenable de l'employer pour quelque chose de relatif à l'art d'écrire, s'il n'y avoit eu un rapport intime entre l'écriture et le dessin. Cette similitude alla si loin, qu'écrire et dessiner n'étoient pas seulement des expressions synonymes, mais absolument la même chose, ne différant que par leurs objets. L'on a dessiné des figures et des lettres; on s'est servi des mêmes matériaux pour écrire et pour peindre; circonstances qui toutes jettent le plus grand jour sur la manière de procéder des plus anciens peintres de la Grèce.

§ 2. La preuve « que les plus anciens ouvrages des artistes grecs » étoient linéaires », ne se trouve pas seulement dans l'étymologie des mots *écrire* et *dessiner*, et dans les procédés semblables pour faire l'un et l'autre; mais l'histoire de la peinture donne encore plus de poids à cette proposition, qui n'est pas assez bien établie parmi les grands connoisseurs de l'art. Il seroit superflu de parler encore de la peinture linéaire, sur-tout si on ne se borne pas à la regarder comme l'origine grossière de l'art, ainsi que Winkelmann et d'autres moins

célèbres que lui, ont paru le faire. Ce grand homme passe avec une légèreté extraordinaire sur cette manière de peindre, l'honore à peine du titre de peinture; et sans avoir l'air de s'en occuper davantage, il reste néanmoins dans un profond étonnement devant ses productions, et convient qu'aucun artiste moderne ne pourroit produire quelque chose de semblable. L'auteur doit paroître excusable, lorsqu'il remonte jusqu'à la source de cet art de la peinture qui a provoqué l'enthousiasme de tant de grands hommes, qu'il suit ses progrès, et en dit plus qu'il ne l'auroit fait en toute autre circonstance.

Il faut ajouter que beaucoup des passages des anciens, de Winkelmann et de Caylus, restent entièrement inintelligibles, uniquement parce qu'ils refusent à la peinture linéaire ce qu'elle a réellement produit. Il faut excepter le père Hardouin, qui paroît, le premier, l'avoir appréciée dans son Commentaire sur l'histoire naturelle de Pline.

§ 3. La première peinture linéaire consistoit, ainsi que nous l'avons déjà dit, dans le simple contour de l'ombre : elle étoit rude, simple, et sans nulle connoissance des véritables corps, et presque pareille à cet art des silhouettes qui a excité tant d'admiration parmi une certaine classe d'amateurs sans génie et sans goût. On a vu un temps où un triste profiliste faisoit plus fortune que le plus habile peintre de portraits ; un temps où par de misérables silhouettes, on prétendoit caractériser jusqu'aux expressions des physionomies.

Ces simples contours étoient dessinés primitivement sur un mur, ou sur d'autres surfaces, ainsi que nous allons le rapporter, mais toujours sans l'emploi du clair-obscur, et sans produire une grande ressemblance. Vinrent ensuite les monochromes, ou peintures d'une seule couleur. Pline attribue les premières à un Egyptien, nommé Philoclès, et à Cléanthe de Corinthe. Ardicès autre Corinthien, et Théléphanès de Sycion, employèrent également cette manière dans leurs ouvrages, en faisant abstraction de la couleur, et la perfectionnèrent beaucoup en traçant des lignes dans l'intérieur des contours; ce qui donnoit à leurs figures de la ressemblance, et les animoit davantage : les monochromes, ou peintures d'une

seule couleur, ont été inventées par Cléophante. Peut-être n'a-t-il fait que les imiter des autres peuples, et a-t-il été seulement le premier artiste connu qui les ait introduits dans la Grèce. Il se servoit d'une terre glaise rouge bien broyée.

Le temps développa successivement ces grossiers essais d'un art avenir, et comme dit Pline, il s'éleva de lui-même: on trouva le *clair-obscur*, c'est-à-dire les lumières et les ombres, le *ton* et la *fusion* des couleurs, *l'armogé* des artistes grecs.

Ces améliorations et particulièrement le mélange des couleurs, ont été longs-temps ignorés. Zéuxis qui se servoit de pinceaux, et Polygnote et Timanthe n'employoient pas, suivant Cicéron et Pline, plus de quatre couleurs aux tableaux qu'on appeloit *Polycromes* : ces couleurs étoient le blanc, le jaune, le rouge et le noir : même dans la 112me. olympiade, et lors qu'Apelles existoit déjà depuis longs-temps, ce peintre, ainsi qu'Echion, Melanthe et Nicomachus, n'employoient que quatre couleurs dans ces fameux travaux qui ont étonné la Grèce et Rome, qui ont été payés des sommes immenses (1), et se trouvent encore aujourd'hui admirés dans des morceaux semblables.

§ 4. Phidias n'a pas été, à la vérité, l'inventeur de la peinture, mais bien le premier peintre qui s'y soit distingué : Pline nous l'assure en parlant d'un tableau de Bularchus que Candaules, dans la 18me. olympiade, paya au poids de l'or. Cet auteur en conclut que la peinture monochromatique est d'une plus haute antiquité, et que Hygiemon, Dinias, Charmas, et Eumarus qui le premier dans ses ouvrages a marqué la distinction des sexes, ont dû vivre avant Bularchus. Cimon de Cléonée, également un des plus anciens artistes, a été le premier à exécuter le profil dans des directions pures, droites et penchées, de même que les parties qui sont susceptibles d'expression et de variété, les mouvemens de la tête et des yeux. Il a commencé à dessiner les muscles et les veines du corps, ainsi

(1) Pline, *hist. nat.*, *lib. XXXV.*

que les plis des draperies, et comme le dit l'Anthologie, pas tout-à-fait sans défaut, mais aussi rien moins que d'une manière fautive (1).

Polignote de Tase peignoit déjà avec perfection, peu de temps avant Phidias, à moins que Plutarque qui le place dans les premières années de Cimon, n'ait raison ; il peignit Elpinice, sœur de Cimon ; à une époque où il vivoit avec lui dans la plus grande intimité ; celui-ci mourût dans la 82me. olympiade à Citium, et il avoit déjà brillé dans la 73me. Les tableaux de Polignote sont donc de ce temps-là, puisque les ouvrages de Phidias datent de la mort de Cimon, ou, comme dit Pline, appartiennent à la 84me. olympiade. Ce Polignote a beaucoup perfectionné l'art de la peinture : Pline dit qu'il a été le premier à rendre les vêtemens des femmes d'une manière brillante, et qu'il employa à leurs ornemens la richesse des couleurs. Quintilien (2) semble contredire ce fait, lorsqu'il dit expressément que Polignote et Aglœophon ont peint (SIMPLEX COLOR), avec une seule couleur. Or, il seroit, d'après tout cela, difficile de conclure quelque chose de certain : il a eu le mérite de proscrire l'ancienne manière égyptienne, ainsi que la roideur dans les figures, en ne les peignant pas avec la bouche fermée, et sans indication des dents, mais dans une position convenable. Ainsi la perfection de la peinture linéaire alla par degré sans secours d'autres instrumens que le burin ; jusqu'à la 94me. olympiade, où Apollodore d'Athènes inventa le pinceau, et osa le premier s'en servir.

§ 5. Au temps de Périclès, les arts s'élevèrent à une très-grande hauteur, et l'on vit paroître des artistes dont le nom et le souvenir a si justement immortalisé cette époque de l'histoire ; Kallicratès et Ictinius ont bâti le superbe Parthénion ou le temple de Minerve. A Eléusis, Koroébus éleva le petit temple de Cérès, et mourut après avoir conduit les colonnes jusqu'au couronnement du mur. Métagènes et Xypetus le continuèrent par un ordre de colonnes supérieures, et Xénoclès

(1) Anthol., *lib. IV.*, *ch.* 6. (2) Quintil., *lib. XII*, *cap.* 10.

de Cholarge le termina par une voûte qui laissoit entrer la lumière dans le temple. Ménésiclès construisit, dans l'espace de cinq années, les superbes propylées d'Œcropolis à Athènes; Plutarque ne fait pas mention de l'artiste qui a bâti l'Odéum. Phidias, le plus grand homme de son temps, avoit l'inspection de tous ces travaux sublimes (1). On ne peut passer ici sous silence une importante remarque; à en juger d'après les dessins et les gravures que nous avons du Parthénium. Les colonnes de l'ordre dorique (qui méritent, sans doute, parmi tous les ordres le premier rang, parce qu'il renferme dans son ensemble et dans ses proportions la plus noble simplicité, sans les ornemens trop multipliés qui existent dans le corinthien et le composite) ne sont posées sur aucune base ou piédestal, mais paroissent directement enfoncées dans les pierres du parquet. Il en est de même des colonnes des Propylées, du temple de Thésée ainsi que de celui d'Auguste, qui paroît, au reste, appartenir à des temps plus reculés. Ceci doit autoriser l'opinion qu'à cette époque, l'architecture ne connoissoit pas encore toute l'ordonnance et la composition des colonnes, comme il est également certain que leurs proportions convenables étoient alors également étrangères. Pococke doute même que, dans ce temps, on connût d'autres ordres que le dorique.

§ 6. L'époque la plus mémorable de l'histoire de la peinture correspond, si l'on veut s'en rapporter aux assertions de Pline, à la quatrième année de la 45me. olympiade, lorsque Zeuxis dévia de la routine de ses prédécesseurs, et réunit la peinture linéaire à celle au pinceau. Autrement, on ne peut comprendre ce passage sans le forcer, d'après la manière du comte de Caylus. Pline dit dans le neuvième chapitre de l'édition d'Hardouin, page 691, en parlant d'Apollodore: NONAGESIMA QUARTA OLYMPIADE, — PRIMUS GLORIAM PENICILLO, JURE CONTULIT; et ensuite, AB HOC ARTIS FORES APERTAS *Zeuxis Heracleotes* INTRAVIT, OLYMPIADIS NONAGESIMÆ QUINTÆ ANNO QUARTO, AUDETEMQUE JAM ALIQUID PENICILLUM AD MAGNAM GLORIAM PERDUXIT (2).

(1) Plut., *in Pericl.*

(2) Plinius, *hist. nat.*, *lib. XXXV*, *ch.* 9, *sect.* 36, *p.* 1 *et* 2.

La traduction du premier passage de cet ouvrage, faite par Caylus, peut être estimée à sa juste valeur; nous présentons seulement ici aux connoisseurs cette idée, leur laissant volontiers juger les erreurs ou les bonnes raisons qu'elle renferme.

Les anciens peintres n'ayant pas connu l'usage du pinceau, ou ne l'ayant employé dans leurs tableaux, faute d'occasions ou par ignorance, qu'avec une seule ou avec quatre couleurs, ce dût être une circonstance remarquable lorsqu'Apollodore produisit si heureusement des ouvrages exécutés avec un instrument depuis si long-temps inconnu ou au moins jugé impraticable; d'autant plus que ces ouvrages pouvoient être comparés aux anciens et même regardés comme supérieurs, ainsi que la suite du passage l'indique : NEQUE ANTE EUM TABULA ULLIUS OSTENDITUR QUA TENEAT OCULOS. Ceci rendit cet instrument très-célèbre, et explique ce passage de Pline : GLORIAM PENICILLO JURE CONTULIT, ainsi que le suivant. Et quand cet écrivain dit que Zeuxis A MIS DANS LA PLUS GRANDE RÉPUTATION LE PINCEAU QUI COMPTOIT DÉJA DANS LA PEINTURE; celui-ci nous prouve d'autant plus qu'on ne s'en étoit jamais servi, au moins qu'on ne l'avoit pas employé aux productions les plus distinguées de l'art. Rien de plus certain que ce COMPTOIT DÉJA suppose une période où l'on ne s'en étoit pas servi.

Mais ce qui nous a déterminés de regarder la peinture linéaire comme quelque chose de positif, c'est la description que fait Pline de la restauration des tableaux de Polygnote par Pauson, et un passage de Quintilien qui l'explique encore plus clairement. Le premier fait s'est passé de cette manière: Polygnote entre la 73me. et la 82me. olympiade, avoit peint le temple des Muses à Thespis; les peintures soit par vétusté ou par accidents s'effacèrent. Les Thespiens qui mettoient une grande importance à la conservation de cet ouvrage, en proposèrent la restauration à Pauson. Cet artiste apparemment plus accoutumé à l'usage du pinceau qu'à la pointe, exécuta ce travail avec le premier instrument; et l'opinion générale fut que Polygnote l'avoit surpassé, et que Pauson fit perdre beaucoup à ses

peintures. La raison que donne Pline, pourquoi cet artiste a été placé au-dessous de Polignote, est que dans la lutte qu'il eut avec lui, il n'employa pas la même manière. Le passage cité ci-dessus dit : PINXIT PINICILLO PARIETES THESPIIS, CUM REFICERENTUR QUONDAM A POLYGNOTO PICTI ; MULTUMQUE COMPARATIONE SUPERATUS EXISTIMABATUR, QUONIAM NON SUO GENERE CERTASSET (1). Pourquoi Pline diroit-il positivement que Pauson a peint avec le PINCEAU, s'il n'y avoit pas eu d'autres instrumens connus ? pourquoi, ajoute-t-il ce QUONIAM NON SUO GENERE CERTASSET ? Le mot SUO a rapport à Pauson ou à Polygnote, et suppose une manière absolument différente de celle du pinceau. L'explication que veut donner Caylus, paroît extrêmement forcée, lorsqu'il assure que Pauson avoit voulu remplacer par de grands sujets ceux que Polygnote avoit peints ; car remplacer des tableaux n'est pas les restaurer.

Quintilien dit, en parlant de Parrhasius, EXAMINASSE SUBTILIUS LINEAS, TRADITUR (2) ; ainsi que chaque connoisseur le verra. Cette expression, EXAMINARE LINEAS, ne peut être adaptée à la peinture au pinceau, aussi-bien qu'à la peinture linéaire. La peinture au pinceau n'ayant de rapport avec les lignes proprement dites, qu'en ce que les anciens les ont employeés pour produire les enfoncemenset les ombres ; mais, dans la peinture linéaire, l'expression susdite est applicable dans toute son étendue, tous les tableaux n'étant qu'un composé et une application directe des lignes. Tout ce que cette manière de dessiner peut produire dans cet art, se trouve suffisamment prouvé par les tableaux d'Herculanum, que Winkelmann et d'autres ont regardés si longs-temps pour des productions d'un pinceau léger, et qui au fond ne sont que des beaux monochromes de l'antiquité.

§ 7. Ceci nous conduit sur la voie de donner à nos lecteurs

(1) Plinius, L. C., *cap.* 11, *sect.* 13, 23, *p.* 703.

(2) Quintil., *instit. orat.*, *lib. XII*, *cap.* 10, *ab initio.*

une idée claire de la valeur de la peinture linéaire ; qui seroit restée tres-douteuse, si un hasard ne nous eût procuré quelques chefs-d'œuvre de cet art : notre but sera plus facilement rempli, si nous sommes assez heureux pour convaincre nos lecteurs, que ces morceaux découverts et précités, devenus si célèbres par leur beauté, ont été créés par cette manière linéaire. Peut-être cela éclairera-t-il quelques points de l'histoire de l'art qui ont été jusqu'à présent inexplicables.

» Les anciens, dit Winkelmann, recouvroient les murailles sur » lesquelles ils vouloient peindre avec du travertin, du marbre ou de » l'albâtre pulvérisés (et avec de la chaux auroit-il pu y ajouter), » mêlés ensemble. Ce premier enduit a ordinairement un pouce » d'épaisseur ; le second se compose de chaux avec du sable et du » marbre réduits en poudre très-fine, battus et mêlés également » ensemble.

« Les peintures d'Herculanum se trouvent établies sur des murailles » préparées de cette manière ; quelquefois la couche supérieure est si » fine et si blanche, qu'elle paroît être composée de chaux ou de plâtre » le plus fin et le plus épuré, comme on le voit dans le tableau de » Jupiter avec Ganimède et d'autres trouvés dans les mêmes lieux ; » cette couche n'a que l'épaisseur d'une paille. Dans toutes les peintures exécutées sur des fonds secs ou humides, l'enduit extérieur se » trouve applani avec beaucoup de soin, comme une glace : ce qui, dans » la seconde manière de peindre (*à fresco*), lorsque le fond est bien fin, » exige UNE TRÈS-GRANDE DEXTÉRITÉ ET UNE PROMPTE EXPÉDITION. »
Winkelmann a raison de compter cette promptitude d'exécution comme une condition nécessaire, puisque l'expérience de tous les temps a appris, comme il le dit lui-même, QUE SUR UNE SURFACE TOUTE UNIE LES COULEURS COULENT. Mais pour rendre avec la plus grande évidence possible la sûreté du procédé des anciens, il faut que nous suivions plus loin ce grand connoisseur : il pense « que les » anciens ont travaillé leurs peintures sur des fonds humides à peu-» près comme les modernes, avec cette différence qu'ils ne suivoient

» pas AVEC UNE POINTE AIGUE le contour du dessin transporté sur
» la surface par la poudre de charbon, passée au travers d'un
» carton troué, ainsi que Raphaël et d'autres modernes ont eu l'ha-
» bitude de faire; mais qu'ils procédoient comme sur bois ou sur toile
» avec beaucoup de DEXTÉRITÉ ET D'ASSURANCES ». La plupart des
tableaux d'Herculanum, sont d'après le même auteur, « sur des fonds
» secs, ainsi qu'on peut en juger par les différentes couches des
» couleurs. On voit sur quelques-uns un fond noir, et sur celui-ci un
» champ de différentes formes, ou bien une couche de cinabre; et sur
» ce second fond sont peintes les figures. La figure s'étant effacée ou
» ÉCAILLÉE, le fond rouge est resté aussi net QUE SI RIEN N'AVOIT
» ÉTÉ PEINT DESSUS. » — « Les couleurs des anciens tableaux doivent
» avoir été détrempées avec de l'EAU COLLÉE; parce qu'elles se sont
» conservées depuis tant de siècles en partie dans toute leur fraîcheur,
» et qu'on peut, sans aucun préjudice, passer dessus UNE ÉPONGE OU
» UN LINGE HUMIDE. » « On a trouvé dans les villes ensevelies par
» l'effet de l'éruption du Vésuve, des tableaux qui étoient recouverts
» d'une couche forte et compacte de cendres et d'humidité, que l'on
» a eu beaucoup de peine de détacher par le moyen du feu. Il est à
» remarquer que ces anciennes peintures n'avoient rien souffert par
» cet accident; et ceux qui se trouvent sur des fonds en détrempe,
» peuvent même supporter l'eau-forte, avec laquelle on dissout les
» incrustations pierreuses, et nettoye ces tableaux. POUR CE QUI CON-
» CERNE LE PROCÉDÉ (ceci est à remarquer) QUE LA PLUPART
» DES ANCIENNES PEINTURES SONT ESQUISSÉES AVEC VÎTESSE A
» LA MANIÈRE D'UNE PREMIÈRE PENSÉE DE DESSIN; DE-LA CETTE
» LÉGÈRETÉ ET CE SVELTE DANS CES DANSEUSES ET AUTRES FIGURES
» D'HERCULANUM SUR DES FONDS NOIRS, QUI DONNE LIEU A TANT
» D'ÉTONNEMENT DE LA PART DES CONNOISSEURS: CETTE PRESTESSE
» ÉTOIT DEVENUE CERTAINE, COMME PRODUIT DE LA SCIENCE ET DE
» L'ADRESSE. L'ART DE PEINDRE CHEZ LES ANCIENS ALLOIT PLUS
» LOIN QUE DE NOS JOURS, SUR-TOUT EN CE QU'IL POUVOIT

» ATTEINDRE LE PLUS HAUT DEGRÉ DE VIE ET LA REPRÉSENTATION
» PARFAITE DES CHAIRS; TANDIS QUE TOUTES LES COULEURS A
» L'HUILE PERDANT, EN DEVENANT PLUS SOMBRES, CE GENRE DE
» PEINTURE, RESTE TOUJOURS AU-DESSOUS DE LA NATURE VIVANTE.
» Dans la plupart des peintures antiques exécutées sur le mur, les
» lumières et les ombres y sont placées par des traits parallèles, et
» souvent par des coups de pinceau croisés; procédé que les Italiens
» appellent *tratteggiare*. Dans d'autres peintures, des masses entières
» sont rendues fuyantes par des couleurs plus claires ou plus sombres;
» mécanisme qu'on remarque à la Vénus Barberine; et l'on apperçoit
» le même *faire* aux quatre jolis tableaux du cabinet d'Herculanum
» dont on a donné la description. »

§ 8. La première chose qui étonne Winkelmann, est l'adresse des coups de pinceau sur un fond de plâtre tout uni; et cet étonnement seroit fondé, si ces peintures étoient exécutées avec un pinceau et des couleurs liquides. Mais l'impossibilité peut en être sentie par un chacun qui aura le desir d'approfondir; car quelque prestesse que l'on puisse avoir, les couleurs couleront toujours sur les fonds unis. L'expérience doit en donner la preuve la plus certaine; et tant qu'elle ne sera pas réfutée par des recherches, l'artiste philosophe aura droit de nier la possibilité entière d'un pareil procédé.

En second lieu, Winkelmann veut expliquer la possibilité d'une pareille peinture au pinceau, par l'adresse encore plus impossible des artistes Grecs, à transporter toutes ces belles figures sur ce fond ou même sur la terre glaise d'un seul coup de pinceau. Voici ce qu'il dit :

« Le dessin sur la plupart de vases est d'une si grande perfection,
» que les figures pourroient MÉRITER UNE PLACE même dans une com-
» position de Raphaël. — Celui qui considère la perfection et l'élégance
» du dessin, qui peut l'apprécier, qui connoît le procédé de l'art de
» fixer des couleurs sur des travaux de ce genre, doit y trouver la plus
» grande preuve de la justesse et de l'adresse que ces mêmes artistes
» possédoient dans leurs dessins. — Ce genre de peinture doit être

» exécuté avec beaucoup de dextérité et de vîtesse; parce que toute » terre brûlée, de même qu'un terrein aride, absorbe avec activité la » rosée, attire L'HUMIDITÉ DES COULEURS ET DU PINCEAU ; de manière » QUE SI LE CONTOUR N'ÉTOIT PAS TIRÉ VÎTE ET D'UN SEUL TRAIT, il » ne resteroit dans le pinceau que de la terre. Ainsi, comme on ne » suppose pas de pause, et qu'on ne trouve pas des lignes ajoutées au » bout des autres, il faut que la ligne du contour ait été tracée *sans* » *s'arrêter*, ce qui donne à ces figures une propriété d'AUTANT PLUS » ADMIRABLE. Il est à remarquer aussi que ce travail n'admet aucun » changement, ni amélioration ; mais que les contours doivent rester » comme ils sont tirés. Ces vases sont ce qu'il y a de plus ÉTONNANT » dans l'art des anciens, et donnent une preuve de la grande habileté » et de l'assurance des anciens artistes ».

L'observateur se trouve égaré, par l'obscurité de l'histoire de l'Art, dans ce labyrinthe de merveilleux, d'impossible ; et alors, avec la meilleure volonté, il ne fait que passer d'erreur en erreur, par défaut de preuves suffisantes, pendant qu'un accident conduit quelquefois sur le chemin de la vérité, l'homme doué de beaucoup moins de talens. C'est ici le cas de Winkelmann.

Quant à nous, nous ne pouvons pas nous figurer une adresse aussi surnaturelle et hors des bornes des facultés humaines, qui, par un seul coup de pinceau et en moins d'une seconde, exécuteroit un morceau entier de Raphaël, digne de l'admiration des connoisseurs. Si cette prestesse inimitable, si ces prodiges étoient possibles à un artiste, il ne pourroit pas, pour cela, forcer la nature, et faire que le trait de son pinceau fût plus chargé dans le commencement et plus léger à la fin, sur-tout sur des empreintes de chaux ou de glaise plus ou moins sèches, et avec des couleurs terreuses, qui ne coulent pas, lorsqu'elles sont détrempées. Qu'on songe actuellement de quel déluge de chefs-d'œuvre la Grèce seroit inondée, si l'exécution des meilleurs coûtoit à peine un moment ; qu'on pense si Athènes et Rome auroient payé par des sommes aussi énormes les travaux de ce genre, s'ils eussent été si faciles dans leur exécution ou

si multipliés ; et ce dernier cas devoit absolument exister si, comme Winkelmann le prétend, les anciens artistes avoient possédé cette vîtesse surnaturelle. Un seul d'entre eux, dans un court espace de temps, ou si l'on veut, pendant le cours d'une vie entière, auroit opéré ce malheur pour les artistes et peut-être même pour le goût ; et que n'auroient donc pas fait PLUSIEURS ? S'ils ne l'ont pas fait, leur adresse restoit sans exercice, et devoit décliner par-là ; ou bien ces artistes avoient perdu la principale partie de leur art mécanique, consistant uniquement dans la prestesse à dessiner les contours. La variété de leurs productions auroit été immense avec une faculté pareille, qui étoit purement mécanique ; et cependant Winkelmann dit qu'il n'y avoit pas deux morceaux qui représentassent les mêmes objets. — Et les artistes de nos jours n'ont-ils pas acquis une grande promptitude de pinceau avec du temps et de l'expérience? C'est à ceux-là que nous voulons laisser juger la possibilité d'exécuter d'un seul trait de pinceau, sur des fonds unis et dans un moment, des tableaux dignes d'un Raphaël? Il nous paroît que l'expérience et la philosophie s'opposent également à une pareille opinion. Rode qui a travaillé long-temps à la satisfaction de tous les connoisseurs, pense également que, par un procédé aussi rapide, on ne pouvoit produire qu'un dessin sans aucun mérite, avec toutes les fautes d'une trop grande précipitation.

§ 9. Une autre preuve de l'impossibilité que les peintures d'Herculanum et autres du même genre soient des produits du pinceau, existe dans la remarque même de Winkelmann qui est très-vraie ; que ces morceaux ne sont pas peints à l'huile, puisque les couleurs ne sont pas devenues plus sombres, et qu'elles ont conservé tout leur éclat. Une autre masse plus solide y étoit nécessaire pour fixer davantage les couleurs, qui étoient plutôt elles-mêmes premières impressions que traits de pinceau. Il faut y ajouter ces traits qui exprimoient les ombres et les lumières, et qu'on ne voit pas tirer ordinairement au pinceau d'une manière parallèle et espacée, mais plutôt par couches entières qui prononcent le clair-obscur d'une manière plus naturelle, que ne

pouvoit le faire le burin des anciens. Raphaël, à la vérité, paroît avoir employé le *tratteggiare* dans ses figures : mais conclure des procédés d'un artiste moderne, en faveur de ceux des anciens avec cette assurance, seroit d'autant plus s'avancer, que l'usage du burin date de beaucoup plus loin. Il eût été impossible à ce dernier de former ses ombres autrement que par le tirage des lignes à la manière ci-dessus, et moyennant la souplesse de sa pointe qui étoit faite d'un bois très-propre à cet effet, jusqu'au point de parvenir à dessiner tout le contour d'un tableau. Il est certain que dans l'art de la peinture linéaire, du procédé de laquelle nous donnerons incessamment les détails, l'artiste pouvoit retravailler sur la même peinture, de la manière la plus facile, les traits déjà exécutés, qui n'étoient pas à sa convenance, en les effaçant avec le revers de son burin.

§ 10. Winkelmann avait fait une importante découverte dans la recherche des peintures d'Herculanum, qui n'auroit pas manqué, s'il l'avoit poussée plus loin, de le détourner de la peinture au pinceau, et de le conduire vers une autre manière. Cette découverte consistoit dans les différens fonds qui étoient posés les uns sur les autres ; dans les écailles des figures, sans dommage pour le fond sur lequel elles étoient posées, et dans la netteté que conservoit la couche extérieure, comme si jamais figures n'eussent existé dessus. L'on ne peut attribuer ceci au pinceau qui présente trop de facilité et d'avantage à coucher les couleurs, pour que ces écailles, sans traces sur le fond, soient à redouter ; quoiqu'elles puissent avoir lieu quelquefois : cet inconvénient est infiniment plus à craindre dans les couches de cire et des couleurs, celles-ci étant beaucoup plus épaisses que les fonds exécutés au pinceau, et la cire qui n'est pas préparée à la manière encaustique étant plus sujette à s'écailler ; puisque cela peut arriver par les couleurs de terre détrempées à l'eau de colle. Voici une base toute différente du procédé qui n'a rien de commun avec la manière au pinceau, et qui présente une autre impression, une autre masse, et une manière d'exécuter également différente.

§ 11. Enfin, les couleurs posées au pinceau, peuvent-elles supporter tous ces moyens barbares qu'on employe pour leur purification, par le feu et même par l'eau-forte, comme celles qui sont préparées à la cire : comment ne pas supposer ici une autre masse résineuse et plus compacte par sa nature, qui a toutes les qualités nécessaires et compétentes pour résister au feu et à l'eau-forte ? Calau a laissé à ses enfans le moyen dont nous ne pouvons pas déterminer la valeur, pour opérer la séparation du tartre et autres malpropretés de dessus les fonds peints par une manière moins violente, et sans s'exposer aux caprices du feu ; puisqu'elle s'opère entièrement à froid : elle consiste à laver la surface du tableau avec l'esprit de térébenthine, l'esprit-de-vin, ou autres liqueurs, jusqu'à ce que tout devienne clair et éclatant ; mais il faut observer d'enlever soigneusement les plus petites dissolutions de crasses, qui s'incrusteroient, sans cette précaution, dans beaucoup d'endroits, et occasionneroient des taches.

Comment peignoient les anciens?

§ 12. Nous sommes obligés de dévier ici de notre route, pour faire part au lecteur impartial exclusivement des idées de Calau, sans nous mêler d'aucune décision sur leur justesse, et encore moins anticiper le jugement des connoisseurs. L'auteur et le rédacteur de cet ouvrage, croyent trop devoir d'égards aux amateurs des arts, et à eux-mêmes, pour proposer avec certitude un objet dont ils préféreroient se convaincre d'avance, ou auquel ils pourroient refuser leur approbation. En qualité d'ami et de partisan de l'opinion de Calau, le rédacteur la soutiendra autant que les lois de l'impartialité et d'une équité convenable, peuvent l'admetre.

Calau commence à développer ses idées, en mettant au jour les matériaux relatifs aux dessins linéaires, et nous allons nous conformer fidèlement à ses indications.

Matériaux de la peinture chez les anciens.

§ 13. Ils consistoient : 1°. en *cire punique*, dont Calau a fait la découverte, mais dont il ne donne pas de description plus développée, ayant desiré en laisser le secret à sa pauvre famille, comme une ressource et un soutien après sa mort. Pline dit dans plusieurs endroits de ses ouvrages où il parle au reste très-peu de matériaux de la peinture linéaire, que ces travaux immortels étoient peints avec de la cire punique. Dans la peinture à l'encaustique, également exécutée sans feu, et uniquement par des moyens siccatifs, qui étoit au reste susceptible d'un développement plus étendu, qu'on n'avoit coutume de lui accorder, on faisoit aussi usage de cette matière. Il y a d'autant plus lieu de croire que ce n'étoit pas de la cire ordinaire, que celle-ci, d'après la manière d'opérer indiquée par Caylus, est extrêmement difficile à manier, et n'auroit jamais pu produire l'effet de la cire punique. Junius, dans son CATALOGUE DES PEINTRES, rapporte un passage de Demetrius Phalereus, où il paroît qu'il est question d'une pareille matière; car, Nicias met au nombre des plus importantes conditions de la peinture, d'en faire les couches très-fortes (1).

Cette matière étoit destinée à former le fond des tables ou surfaces, sur lesquelles les anciens desiroient peindre; car n'ayant, dans le commencement, aucun instrument pour appliquer, sur les fonds, leurs couleurs, ils étoient obligés de travailler au burin la matière dont ils recouvroient leurs surfaces.

On a employé cette cire de Calau avec le plus grand succès dans les peintures des murs et des plafonds, parce qu'elle retient et conserve parfaitement les couleurs. Au reste, la préparation indispensable de l'huile de cire, exige une certaine dextérité et connoissance dans la dissolution des cires, ainsi que dans les

(1) Junius, *Catal. Pict. in Nicia*, *pag.* 134.

proportions qu'on doit observer dans l'emploi de l'huile et de l'eau, avec lesquels on la combine, pour en faire usage dans d'autres peintures.

Calau dit naïvement : « Je crois faire suffisamment, en communiquant aux amateurs la manière et l'art d'employer utilement » la cire éléodorique à toutes sortes d'ouvrages. Si l'on veut en » savoir davantage sur sa substance, ainsi que sur le mélange des » couleurs, on peut voir les expériences, ainsi que tout ce qu'en » a écrit feu Lambert, dans sa PYRAMIDE DE COULEURS : l'usage » qu'on en fait, est la meilleure preuve qu'elle offre tous les » avantages que les anciens y avoient trouvés. »

Nous convenons aussi que nous avons beaucoup plus de confiance dans la découverte de Calau, que ceux qui n'ont jamais vu des essais de sa manière de peindre. Nous possédons deux peintures linéaires sur fer blanc, faisant un très-bel effet dans leurs clairs; un très-joli morceau sur albâtre, surpassant de beaucoup les inventions du comte de Caylus, et deux autres compositions encaustiques sur un fond de terre qui, à la vérité, ne sont pas, quant au dessin, des modèles de perfections, mais qui indiquent au dernier connoisseur jusqu'où cette manière de peindre peut être poussée entre les mains d'un grand maître. Nous avons aussi une espèce de miniature sur bois, couverte d'un vernis dont elle auroit pu se passer : elle représente un paysage, et nous prouve que des mains habiles pouvoient aider la peinture linéaire, par le moyen du pinceau, dans les endroits qui l'exigeoient, au point de rendre fidèlement la nature, et de représenter avec beaucoup plus de vérité et de vie ces objets. M. Nelker possède aussi deux excellens morceaux, peints par Rode, d'après la manière de Calau.

§ 14. Aux matériaux de la peinture linéaire appartiennent encore :

2°. Les tables. — (Les Grecs les appeloient ainsi, à cause de leurs surfaces planes et de leur usage PALIMPSESTOS), sur lesquelles les anciens étendoient leur cire punique. On les nommoit aussi tables de cire encaustique, parce qu'on les recouvroit souvent avec des vernis à

l'huile encaustique ; et après les avoir bien laissé sécher, on leur donnoit cette consistance qui, suivant Pline, les faisoit résister aux atteintes du soleil et de l'air. Ordinairement ces tables, après avoir été enduites légèrement avec une teinture de cire brune ou noire (suivant l'expression de Calau) servoient pour faire des études dans lesquelles il falloit souvent changer, effacer une partie de la masse ou la rétablir. Ces tables étoient composées :

De BOIS DE BUIS qui étoit le meilleur, ou bien d'autres espèces de bois, comme du cèdre. Nous pourrions (si nous n'avions pas de meilleur moyen, ou si nous voulions faire des recherches dans la peinture sur bois) y employer avec succès nos bois indigènes, tels que l'érable, le chêne, le sapin et le pin-blanc.

Il y en avoit aussi :

De TERRE GLAISE brûlée ou non brûlée ;

De PIERRES, telles qu'albâtre, marbre, ou comme chez les Egyptiens, des pierres de lard ;

De MÉTAUX d'argent (que les Egyptiens connoissoient déjà), de cuivre, d'étain et de plomb ;

D'IVOIRE.

Les tables de bois servoient particulièrement pour le dessin linéaire et pour les études ; les autres et celles de métaux pour toutes sortes de peintures plus importantes ; ils les faisoient aussi :

De CUIRS ou de PEAUX DE PARCHEMINS PRÉPARÉES, qui étoient également imprimées et enduites de cire éléodorique ou de vernis encaustique ; de même que,

De TOILE et autres étoffes, dont se servoient particulièrement les Egyptiens dans le dessin de leurs hiéroglyphes. Ils employoient enfin,

L'ancien PAPIER D'EGYPTE DE FEUILLES DE PALMIERS et autres de même genre, enduits de gomme à l'huile de cire ou de colle blanche de poisson.

Il n'est pas nécessaire de faire des recherches ultérieures sur celui de ces matériaux qui seroit le plus convenable de nos jours, puisqu'on le voit suffisamment au premier coup-d'œil.

Ces derniers matériaux, tels que cuirs, toiles d'espèces diverses, taffetas, dans lesquels on peut aussi comprendre tous les papiers composés de chiffons, demandent, en attendant, une préparation particulière, parce que les uns contiennent beaucoup de lessive avec d'autres matières, et les autres beaucoup de colle qui arrêtent le bon effet de la cire, la repoussent et ternissent les couleurs. Ils doivent en conséquence, avant d'être employés à l'impression et à la peinture, être bien lavés et nettoyés, puis suspendus pendant qu'ils sont humides, pour n'être pas exposés à se recoquiller ; ensuite ils sont prêts et propres à toutes espèces d'impression et de couleur.

Lessing, dans sa note SUR L'ANTIQUITÉ DE LA PEINTURE A L'HUILE, d'après Théophilus Presbyter, parle du fromage, comme d'une matière très-propre à faire une espèce de colle. Il est effectivement très-bon à cet usage. L'on fait aussi des tables composées de cette COLLE DE FROMAGE COMBINÉE AVEC DE LA CHAUX NON ÉTEINTE. On peut perfectionner beaucoup cette colle, en y ajoutant de la cire éléodorique dissoute dans de l'eau ou bien de la gomme de cire ; ce qui, à la vérité, ne lui donne pas plus de consistance et de durée, mais beaucoup plus de poli.

C'est sur des tables de cette espèce, composées de bois, pierre, toile, ou maçonnerie, comme chez les Grecs et les Etrusques, qu'ont peint non-seulement les anciens, mais aussi André del Sarto, Raphaël, et autres grands maîtres qui ont travaillé sur des fonds blancs ; et c'est mal à propos qu'on a pris souvent ces fonds pour des impressions de craie ou de plâtre.

§ 15. A ces matériaux appartient aussi :

L'encre des anciens ; celle-ci étoit plutôt une couleur solide dans le genre de l'encre de la Chine qu'une encre liquide ; elle pouvoit cependant également servir à la plume avec une addition convenable de liquide broyée et mise en masse solide. On l'étendoit, mêlée d'huile de cire plastique ou de vernis encaustique, avec ou sans couleur, sur des surfaces, pour dessiner ou écrire avec le burin.

Cette encre avoit des grands rapports avec celle de la Chine, et étoit ordinairement de couleur rouge, brun-foncé ou noire, et se composoit avec de la sanguine brûlée, de la terre d'ambre, ou de la terre noire.

Winkelmann constate cette remarque dans ses lettres sur les découvertes d'Herculanum en disant : « L'encre avec laquelle les manuscrits » d'Herculanum sont écrits, n'étoit pas liquide, et on le voit par » l'élévation des lettres, qui est sensible à l'œil, lorsqu'on tient les » feuilles horizontalement contre la lumière, etc. L'encre trouvée à » Herculanum dans un encrier, peut être présumée de la même » espèce, en ce qu'elle ressembloit à une huile épaisse ». Ceci, à la vérité, ne seroit pas une preuve suffisante, puisque l'espace de quelques siècles auroit pu facilement effectuer cette densité ; cependant il nous paroît que si cette encre eût été entièrement liquide, ou l'auroit retrouvée plutôt desséchée qu'épaissie. Nous ajouterons ici, comme une simple supposition, que cette encre étoit préparée avec du naphte, dont les anciens, suivant Pline, se sont souvent servis, et qui devoit contribuer beaucoup à sa conservation.

A l'article *encre*, Calau rapporte une expérience qui mérite d'être citée ici : « On a découvert, il y a environ quatorze ans (en comptant de » l'époque d'alors), près du puits de santé, dans les environs de » Ziesar, derrière Brandebourg, une pareille terre noire, minérale et » cireuse (SIT VENIA VERBO). Je l'ai purifiée, et en l'amalgamant avec » de la terre d'alun, j'en ai obtenu une espèce d'ENCRE DE LA CHINE, » qui ressembloit beaucoup à celle que nous connoissons aujourd'hui. » Cette matière, travaillée avec les sucs liquides des carrières des » charbons de pierre, à la manière encaustique, produiroit presque » le naphte. Si j'étois plus encouragé (cet homme étoit dans la » pauvreté), je pourrois, ajoute-t-il, préparer une matière qui » seroit très-utile aux artistes et aux artisans pour la conser- » vation des cuirs et des boiseries, en les préservant du moisi et » des vers. Je pourrois aussi, par différentes autres combinaisons,

» rétablir ces fanaux et torches économiques d'Egypte, que la pluie, » ni le vent ne pouvoient éteindre ».

Beaucoup de ces inventions très-utiles, qu'un riche entrepreneur de projets auroit peut-être fort chèrement payées ailleurs, ont été perdues par la mort de cet homme laborieux, qui a passé sa vie dans les recherches et dans le travail, pour entretenir une famille considérable.

Ici doivent avoir aussi place :

Quelques méthodes d'impressions ou de faire des fonds.

§ 16. On connoît deux espèces de fonds, humides et secs. Nous allons d'abord parler des fonds humides sans couleurs.

A cet effet, on prend de la toile d'Hollande ou de tout autre pays, de la batiste, du satin, du taffetas, ou de la toile de coton, qui parmi tous les autres a un mérite décisif, parce qu'elle procure par sa nature et par sa consistance les fonds les plus fins.

Quant à la toile, la meilleure est celle qui a été déjà un peu usée, et qui ne porte plus sur sa surface ces petits nœuds et cette rudesse qu'on trouve dans la neuve : on peut lever néanmoins ce défaut en la frottant à sec avec de la pierre-ponce très-fine ; la toile sera ensuite lavée dans de l'eau propre et sans savon, pour lui faire perdre la colle et l'empois qu'elle reçoit dans sa fabrication : puis elle sera, d'après les grandeurs convenues, étendue toute mouillée sur un chassis, et arrêtée aux quatre parties d'une manière égale et solide.

Ensuite on prend un morceau de cire punique, de la grandeur d'une grosse noix d'Italie, qu'on dissout préalablement de la manière suivante. On commence par la couper en petits morceaux, et on les couvre d'eau ; il faut les laisser s'amollir pendant deux heures, on les broye après avec soin sur une pierre, en y ajoutant toujours de l'eau, jusqu'à ce que la masse ressemble à du beurre ; on

combine celle-ci avec de la gomme de cire et de la colle de poisson en gelée, ou de l'amidon, pour les grands fonds, et avec un peu de sucre.

On couvre de cette masse la toile avec un couteau de bois, d'os, ou de corne, ayant soin d'égaliser bien jusqu'aux encoignures, et de rabattre le superflu. Aussi-tôt que cette masse est bien sèche, on l'égalise peu-à-peu et doucement avec un cilindre d'ivoire, pour ne pas échauffer la matière, et uniquement pour unir tant soit peu les inégalités de la surface; à cet effet, il faut avoir un établi bien uni, et éviter particulièrement qu'il soit de bois de chêne. Le tranchant du couteau doit être bien affilé et arrondi des deux côtés de l'extrémité, pour ne pas faire de pause. Si malgré ces procédés, le fond ne devenoit pas uni, on le recommence avec la réserve que la nouvelle couche se met aussi mince que possible, ce qui la rend d'autant plus belle et plus durable. Il est question ici d'un morceau de toile de la grandeur d'une feuille de papier.

Pour entretenir l'humidité de ce fond, on le mouille par derrière, avec une éponge trempée d'eau avec modération, et en posant pendant ce travail sur la surface, du papier gris humide, pour entretenir celle du fond. On peut se servir à cet effet d'un tréteau, tel qu'on en emploie pour les clavecins.

Fonds secs avec couleur.

§ 17. On commence par procéder avec la toile de la même manière que pour les fonds humides. On prend ensuite du vernis à l'huile de noix, de pavot ou de laque, avec une égale quantité de cire de la grandeur à peu-près d'une noix d'Italie: on broie le tout ensemble sur une pierre jusqu'à ce que cela ait acquis la consistance de beurre, en y ajoutant du blanc en écaille : on enduit la surface de la toile étendue, et on la laisse sécher. Veut-on rendre son ouvrage plus parfait

et plus blanc? on reprend la susdite masse encore une fois; mais avec un peu moins de cire : on la combine avec du blanc de kremnitz jusqu'à consistance convenable, et on en couvre la surface avec un pinceau comme si on vernissoit. Pour éviter le luisant, on prend de ce même blanc de kremnitz ou du blanc de plomb d'Hollande, et on en frotte avec la paume de la main la surface ainsi empreinte, ensuite on repasse la totalité avec de la pierre-ponce très-fine ou de l'os de baleine brûlé, et on laisse le tout sécher.

Cette dernière méthode est applicable sur tout le reste, particulièrement sur toutes les espèces de bois qu'on peut recouvrir avec du vernis blanc à l'huile siccative, et poncer autant de fois qu'on le juge à propos. On pourroit citer encore ici les fonds de parchemin, mais comme ceux de toile valent mieux, on n'en fait pas mention pour éviter la diffusion.

Dans le cas néanmoins qu'on en voulût faire usage, on n'aura qu'à prendre du parchemin non préparé, sur lequel on n'a pas encore employé de chaux, et procéder dessus avec la même méthode que sur la toile. On peut aussi de la même manière empreindre et peindre toutes sortes de peaux molles, blanches, ou celles de Danemarck, dont on se sert pour les gants.

§ 18. A cette occasion nous voulons faire part à nos lecteurs d'une méthode de préparer UNE GELÉE DE COLLE DE POISSON.

On prend une petite quantité d'écailles de petits poissons; après les avoir bien lavées et nettoyées à l'eau froide, on les place dans un petit pot avec de l'eau auprès du feu, on les laisse bien bouillir en les remuant soigneusement avec un petit bâton. Quand ceci est fait, on passe cette colle au travers d'une toile, et on y ajoute autant d'eau qu'il faut pour doubler la masse de la colle, qui devient très-forte et très-liante; pour la garantir du moisi on y jette du sucre. Cette colle devient la plus belle et la plus claire que l'on puisse avoir, et surpasse toutes les autres espèces connues par leur finesse, comme celle de corne de cerfs, etc.: on peut y ajouter aussi un peu d'eau de rose,

Quand cette colle se coagule en gelée, on l'expose de temps en temps au soleil ou au feu de charbon, mais pas plus long-temps qu'il ne faut pour la rendre fluide. Si elle moisissoit, il faudroit la mettre dans un autre endroit, et la laisser s'évaporer.

Cette colle est beaucoup plus claire que celle de parchemin, ne porte aucun corrosif, et peut être très-utile dans beaucoup de circonstances : elle est, pour ne citer que quelques exemples, très-bonne pour coller des estampes et même des toiles écrues, lorsqu'elle est fraîche ; elle est aussi très-propre à remplacer la gomme arabique dans la préparation des couleurs.

§ 19. Parmi ces matériaux il faut compter encore *le burin* avec lequel on écrivoit ou dessinoit sur les tables empreintes de la matière noire éléodorique ou encaustique.

Ce burin étoit ordinairement de buis, et coupé en biais à une des extrémités en forme de coin : sa grandeur étoit proportionnée au genre du dessin et de l'écriture. Les hiéroglyphes et les premières lettres phéniciennes, samaritaines, judaïques et autres, ont cela de commun avec l'alphabet *shanscrit* des Indiens, qu'elles ont beaucoup d'angles et de coins qui dénoncent l'emploi du burin. Il y avoit aussi des burins en métal, mais plutôt pour écrire que pour dessiner ; car ce dernier art exige cette flexibilité dans la pointe qui est nécessaire pour entretenir la légèreté de la main, et donner de l'esprit au dessin. Les burins de métal n'étoient donc pas propres à dessiner : on les employoit néanmoins pour rendre quelques traits délicats. On peut aussi arranger ce burin de manière à s'en servir par les deux bouts ; une fois qu'une des deux extrémités est arrangée de la manière ci-dessus décrite, on arrondit l'autre de telle manière qu'on juge pouvoir le faire le plus facilement, afin de rendre les deux extrémités propres à ombrer et à dessiner. La longueur de ce burin doit être celle de notre plume ordinaire, et on ne doit pas le tailler trop court, afin qu'il puisse dépasser la main et se reposer dessus. Il faut qu'il soit, au reste,

aminci aux deux extrémités pour être plus délié et plus maniable vers les pointes.

Les anciens avoient aussi le roseau d'Egypte, préparé de la même manière que nous ajustons nos plumes, sans cependant les fendre, et ils s'en servoient sur leurs tables pour écrire et dessiner.



CHAPITRE SEPTIÈME.

Des Peintures monochromes et polychromes.

§ I. LES seuls restes de l'art des monochromes parvenus jusqu'à nous, sont les quatre tableaux d'Herculanum qui se trouvent dans le muséum de Portici, dont le premier représente cinq figures, Aglaé, Niobé, Latone, etc., d'une exécution assez commune; le second représente Thésée qui s'oppose à l'enlèvement d'Hypodamie par le Centaure Euritus; le troisième un Vieillard; et le quatrième trois masques, lesquels, comme l'annonce l'un d'eux, ont été peints par Alexandre d'Athènes. Ces morceaux ne s'élèvent pas à la vérité au-dessus du passable, mais il faut admirer les Danseuses et les Bacchantes peintes sur des fonds noirs, dont les draperies transparentes n'ôtent rien à la beauté des figures, dont le contour conserve toute la pureté de la vraie nature.

Ces morceaux sont traités à la manière linéaire ci-dessus décrite; les premiers sont peints avec du cinabre. Ce qui se faisoit ainsi qu'il suit : on prenoit une table de buis ou de tout autre bois, on la couvroit de cire punique combinée avec une couleur solide et sèche, ordinairement rouge, brun-foncé, ou tout-à-fait noire; on dessinoit ensuite sur cette couche légère, molle ou solide, le contour des figures ou les études avec un burin dur mais flexible; et suivant Pline, un écolier pouvoit facilement effacer avec une éponge ou avec son doigt toute incorrection, de même qu'il pouvoit y ajouter de nouveaux traits et corriger le tout facilement. Le dessin étoit-il fini et desiroit-on le rendre durable, on le laissoit bien sécher, et on le couvroit après d'un vernis encaustique brun; on revenoit ensuite avec un

burin fin sur les parties éclairées où les lumières se rompoient les unes sur les autres.

Calau, pour éclaircir davantage les procédés des anciens, exécuta, avec de la cire éléodorique, quelques dessins qui sont restés bien au-dessous de la nature ; quelques rapports que sa manière puisse avoir avec les procédés linéaires des anciens.

§ 2. Les premiers essais monogrammes consistèrent dans le simple contour de l'objet.

Il y avoit une seconde manière d'exécuter les monochromes sur un fond rougeâtre qui étoit plus analogue à la couleur des chairs ; on l'employa plus particulièrement dans les figures humaines, surtout sur les plus anciens vases étrusques. Quelquefois on prenoit des tables ou vases de terre rouge ; on les couvroit avec cette cire, qu'on enlevoit ensuite à l'endroit des figures pour faire ressortir ces fonds rouges ou jaunâtres. C'est ainsi que les marchands de ces sortes de vases en Italie, trompent les étrangers qui n'ont pas de connoissances suffisantes dans le style et dans l'antique, en enlevant sur de véritables vases étrusques, l'ancienne superficie noire ou matière cireuse, pour produire des figures, en découvrant le fond jaune de l'argile ; quelquefois aussi ils font de ces vases tout neufs, en les peignant avec des couleurs à l'huile. On peut facilement éviter cette fraude, lorsqu'on a la moindre connoissance dans l'art, ces vases se distinguant facilement par leur pesanteur et leurs peintures de ceux des anciens. Un autre moyen de les reconnoître, consiste dans l'ignorance où sont ces fabricans, du style ancien des Etrusques. Ils peignent ces vases dans un genre moderne, ainsi que le rapporte Winkelmann, en y employant des figures chinoises, tenant des hallebardes dans leurs mains, ou bien, ce qui n'est pas au moins d'une ignorance si grossière, en plaçant une draperie ÉTROITE autour du ventre des figures représentant des hommes nuds. On peut voir quelques vases de cette première espèce dans la collection d'Hamilton, au muséum britannique à Londres, qui ont pu facilement se glisser dans le nombre des 730 pièces qui la composent. Ce muséum en

possède un des plus précieux, qui se trouve placé sur la première table à droite en entrant, et qui nous paroît la plus grande et la plus belle pièce de toute la collection. C'est à ce genre de monochromes traités comme simples monogrammes qu'appartiennent « les hommes peints sur la muraille avec une couleur rouge, et les » images des Chaldéens (1) »; et quand Dieu dit à Eséchiel : « Prends une brique, place-la devant toi, et dessine dessus la » ville de Jérusalem (2) ». C'est aussi d'une peinture monochrome qu'il est question.

§ 3. Ces monogrammes étoient donc de simples surfaces unies, disposées sur des tables ou panneaux, représentant des figures sans aucun effet de clair-obscur. Dans la suite cet art fut un peu plus étendu, en ce qu'on dessina dans l'intérieur du contour quelques traits pour la séparation des membres et des muscles, et qu'on plaça un point lumineux vers l'œil, ou, pour mieux dire, qu'on en enlève la matière par le moyen du burin, afin d'y faire briller le fond comme dans le reste du contour.

Peu de temps après naquit cette science plus parfaite du dessin linéaire : on ne se borna plus à quelques traits dans l'intérieur du contour; mais enlevant des masses entières par le moyen du burin, du pinceau ou des doigts, on fit valoir les lumières des parties élevées, qui d'elles-mêmes créèrent des ombres. C'est de la même façon qu'on procède, de nos jours, dans la manière noire de graver avec le racloir, en avançant progressivement de la lumière aux ombres.

§ 4. D'après tout ceci, il est facile de présumer jusqu'à quel point on peut pousser le travail et la finesse de pareils dessins, et les rendre plus parfaits que les produits les plus achevés de la gravure, qu'on est autorisé à regarder comme la première base du dessin linéaire, à cause de l'analogie parfaite qui existe dans les procédés de ces deux arts respectifs. C'est aussi ce que Winkelmann remarque, ainsi

(1) Hesek, *XXIII*, 14. (2) *Idem, IV.*

que nous l'avons déjà dit, avec tant d'étonnement et d'admiration dans les peintures d'Herculanum.

§ 5. C'est sur ce procédé linéaire que repose tout l'art diagraphique des anciens, qu'on a mal nommé peinture sur tables de buis, puisque toute autre espèce de bois peut y être employée. L'étymologie du mot Διαγραφω désigne, et annonce cet art, puisqu'il suppose une matière DANS et PAR laquelle on peint. On voudra bien nous pardonner cette digression; car c'est souvent dans les étymologies que gît la clef des choses inconnues qui éclairent les passages les plus obscurs. Nous ne croyons donc pas nous tromper dans nos idées, en supposant que ce mot a rapport avec l'enduit de matière punique, employée pour faire les fonds de ces tables, sur lesquelles on dessinoit ensuite linéairement, et rendoit avec le pinceau les derniers effets du clair-obscur. Nous dessinons ordinairement avec de la sanguine, ou de la pierre noire, sur du papier blanc ou colorié, et nous sommes privés par là du grand avantage qu'avoient les anciens suivant Pline; c'est-à-dire, que dans leur manière de dessiner sur une masse dure, ou de peindre avec une couleur, ils pouvoient enlever, pendant le travail, ce qu'ils vouloient, en changeant et perfectionnant ce qui ne leur paraissoit pas suffisamment beau : par cette raison, on ne voit pas dans leurs études ou leurs dessins, ces reprises et ces changemens de traits les uns à côté des autres, comme on les remarque souvent dans les dessins de nos plus grands maîtres, où un grand nombre de lignes entortillées dans le contour, laissent très-difficilement deviner celles que l'artiste a jettées dans le premier feu de sa pensée, ou celles qu'il a adoptées comme les plus justes après une saine réflexion.

Si l'on considère que l'art du dessin forme presque tout le mérite de l'artiste, et qu'on peut dire que le coloris n'est qu'un accessoire très-léger, puisque le dessin embrasse l'art de la composition, l'ordonnance, l'art de groupper, le clair-obscur, la distribution des ombres et des lumières, la tenue, l'harmonie et l'expression, qui sont si

intimement liés avec la perfection du dessin, l'affoiblissement ou la transition des contours sur le fond du tableau d'une seule couleur; l'on peut facilement présumer que la première époque chez les Grecs a dû produire beaucoup de grands hommes, pour avoir seulement atteint cette perfectibilité dans le dessin pris ici dans toute l'étendue du terme. Les anciens se servoient dans le commencement d'éponges, non-seulement pour étendre la matière molle sur leurs fonds, mais aussi pour dessiner de diverses manières, avant l'invention du pinceau. Il y eut aussi depuis, des circonstances où l'on se servit avec avantage de l'éponge, quoiqu'on l'employât plus particulièrement pour nettoyer les pinceaux.

§ 6. L'art du dessin chez les anciens avoit une très-grande ressemblance avec notre manière de dessiner à la plume, ou de graver, avec cette différence qu'on pouvoit pousser la finesse des traits beaucoup plus loin par le moyen des burins de métal, et que chaque coup produisoit la lumière, comme chaque trait du burin des graveurs produit les ombres.

§ 7. Néanmoins les burins de bois ne servent guères qu'à esquisser, et les peintures linéaires ne se terminent qu'au moyen des burins plus tranchans de métal et sur-tout d'acier, avec lesquels on opère, soit sur la surface extérieure, avec autant de finesse que si l'on gravoit, soit sur la couche inférieure, ce qui produit sur les tables de métal un effet très-brillant dans les lumières. On employoit aussi dans ce cas là le pinceau d'Apollodore, avec lequel on donnoit les plus fortes touches dans les ombres. Les amateurs des arts peuvent observer facilement dans les anciennes peintures, de quelle manière et avec quelle facilité la beauté des lignes et l'expression s'y caractérisoient, sur-tout si leurs auteurs ont suivi le conseil d'Apelle, de ne pas donner dans l'extrême finesse, ni dans la mesquinerie, c'est-à-dire, dans le griffonnage déraisonné et contraint, encore moins dans le pointillé, mais d'avoir soin que toutes les lignes ayent l'empreinte de la finesse et de la convenance, afin qu'on puisse voir clairement qu'une ligne se trouve à cause d'une autre,

et que particulièrement dans les cheveux l'une s'entortille dans l'autre ; les fines comme les plus fortes, d'où résulte enfin cette grande harmonie qu'on admire chez les anciens.

§ 8. La peinture polychrome n'ajoute à la monochrome que l'enluminure des dessins déjà exécutés dans une seule couleur, et avec les lumières et les ombres entièrement terminées. On se servoit à cet effet, ainsi que nous l'avons dit, du blanc, du rouge, du jaune et du bleu.

C'est ici qu'il faut laisser parler Calau lui-même. Cet artiste, après avoir fait mention des quatre couleurs principales dont les anciens faisoient usage, continue ainsi qu'il suit :

» Sans nous embarrasser de la quantité et de la qualité des couleurs, » nous allons établir une division générale de celles qui nous sont » les plus nécessaires actuellement.

» Toutes les couleurs sont, ou

a. COULEURS LIQUIDES, ou bien

b. COULEURS SOLIDES.

α. BRULÉES, ou

β. NON BRULÉES.

COULEURS MINÉRALES ; tant

ARTIFICIELLES,

QUE NATURELLES.

» Si les anciens n'ont pas possédé de bleu comme quelques » savans l'assurent, toujours est-il certain qu'ils avoient des fleurs et » de l'indigo dont ils pouvoient tirer un suc bleu, et aussi-tôt qu'ils » desiroient lui donner de la consistance, ils n'avoient qu'à le verser » dans l'encaustique, c'est-à-dire, dans la terre de chaux brûlée. Les » anciens si riches en inventions, qui ont employé ce procédé » avec d'autres couleurs, ne seront pas, sans doute, restés en arrière » à l'égard de la couleur bleue.

» Les couleurs d'aujourd'hui dont on peut se servir pour les » polychromes, lorsqu'on n'en employe que quatre ; sont :

Le BLANC DE PLOMB, de KREMNITZ, ou EN ÉCAILLE.
CARMIN OU LAQUE DE FLORENCE.
GOMME GUTTE.
BLEU DE PRUSSE.

« M. Lambert a donné d'une manière très-détaillée, dans sa » PYRAMIDE DE COULEUR, l'exacte mélange de ces quatre couleurs : » d'après lequel mes petites boîtes de couleurs ont été arrangées » dans la forme pyramidale. J'ai aussi réduit ces combinaisons en » bâtons de couleurs, ou en pastels de cire éléodorique, dont on » peut se servir très-commodément dans la peinture des poly- » chromes.

» A cause de la cherté du carmin, je n'ai employé parmi ces » couleurs en pastels, que des rognures de bois rouge, de la laque » de Vienne, qui en remplissoient déjà la place.

» L'entier assortiment des couleurs les plus nécessaires, est » composé de

BLANC.	1. Blanc de kremnitz. 2. Blanc en écailles.
ROUGE.	3. Laque de Vienne. 4. —— de krap.
BLEU.	5. Bleu de Prusse. 6. Bleu minéral.
JAUNE.	7. Gomme gutte. 8. Ocre claire. 9. Ocre foncée. 10. Laque jaune. 11. Jaune de Naples.
ROUGE.	12. Cinabre. 13. Rouge anglais. 14. Brun rouge. 15. Terre d'ambre brûlée et 16 Non-brûlée.

BLEU. { 17. Indigo.
18. Indigo brûlé pour le noir.

» Lorsqu'on veut peindre des grandes pièces, on en râpe une certaine quantité, et on la broie sur une pierre avec de la gomme de cire élastique fondue et de l'eau ; on peut aussi y ajouter du sucre blanc. Mais bien entendu que tout ceci ne regarde pas les couleurs liquides.

» Veut-on peindre d'une manière plus siccative, on employe alors de l'huile de lavande, de cèdre, de térébenthine, d'aspic, ou d'autres huiles odorantes, ou bien des vernis siccatifs préparés à l'huile de noix, de pavots, ou de lin, et purifiés à l'eau. On peut recouvrir sa peinture, lorsqu'elle est bien sèche, une, deux, ou trois fois avec du vernis à l'huile de cire ou laque encaustique. Mais il faut remarquer que, dans les deux cas, il ne faut pas se contenter de vernis encaustique, pour donner de l'éclat à son ouvrage ; mais qu'il est nécessaire de le couvrir d'une glace. Les huiles dont on se sert ici, étant odorantes et belles, s'évaporent facilement, et ne sont bonnes qu'à donner plus de couleur, de force et d'expression à l'ouvrage.

» Quand on veut peindre à l'huile avec les susdites couleurs, on ne doit les détremper ou les broyer qu'avec de l'eau sans gomme élastique, les combiner ensuite peu-à-peu avec les vernis ou l'huile.

» Le placement des couleurs et le travail ultérieur se font d'après les principes généralement connus, dont les livres de peinture parlent suffisamment, et sur lesquels il est inutile que j'en dise davantage. On n'a qu'à lire les meilleurs ouvrages de l'art, et à suivre la manière qu'indiquent son propre génie et son expérience.

» Comme occupation agréable pour les amateurs des arts, qui ne sont pas bien forts sur le dessin, et peuvent encore moins s'adonner entièrement à la peinture, mais qui sont suffisamment doués de

» connoissance et de goût, je conseillerai d'enluminer quelques belles » estampes, ou des esquisses gravées avec esprit comme celles de » Rode. La gravure, cet art si estimable sous tous les points de vue, » dans lequel les artistes qui y ont consacré leurs travaux, ont fait » de si grands progrès, peut bien être appellée PEINTURE LINÉAIRE » D'UNE SEULE COULEUR. On y trouve déjà toute l'harmonie des » lumières et des ombres, et un amateur y prévoit d'avance l'effet du » coloris qui, réalisé avec une légère teinte de couleur, crée, par » un art peu difficile, un tableau véritable.

» Avant tout, il faut couvrir toute l'estampe avec de la gomme de » cire éléodorique. On peut aussi prendre à cet effet de la colle fine » de parchemin ou de l'amidon très-délié; mais il faut toujours y » ajouter un peu de sucre blanc, et ne jamais répéter cette empreinte » assez souvent pour qu'elle devienne brillante.

» L'enluminure s'effectue ensuite d'après les principes du coloris, » qu'on peut facilement acquérir, ainsi que nous l'avons dit; et » l'ouvrage étant terminé, on peut le couvrir avec un bon vernis de » laque, tel qu'on le trouve chez tous les apothicaires. »

Un connoisseur remarque que cette proposition malheureuse de Calau, dénote le peu de véritable goût qu'il possédoit pour l'art, puisqu'il enseigne à l'amateur ignorant, un moyen de gâter souvent les estampes rares et inappréciables. Cette manière pourroit tout au plus s'employer pour peindre des insectes ou autres objets d'Histoire naturelle : nous pouvons avancer cette opinion d'après notre propre conviction.

Calau ayant oublié de parler des couleurs dont les anciens se servoient, nous allons tâcher de suppléer à son silence.

Couleurs des anciens et manière de s'en servir.

§ 9. D'après Pline, le meilleur conducteur que nous ayons à cet égard, et qu'on peut suivre avec sûreté, tous ces ouvrages immortels, sans en excepter même ceux d'Apelles et de Protogènes, n'étoient

pas seulement traités linéairement, mais ils étoient en même temps tous peints avec quatre couleurs. Les anciens en général avoient adopté dans leur peinture deux genres, que Pline appelle AUSTERI et FLORIDI.

Voici leurs couleurs dont nous nous servons encore en partie actuellement :

Cinabre, Κινναβαρι, Κοκκινον, CINNABARI. *Minium* d'Ephèse, MINIUM EPHESINUM, espèce de cinabre minéral, mais qui fut bientôt abandonné par les anciens, à cause de sa préparation (1) difficile.

Terre rouge de sinope, Σινωπις, SINOPIS, une des couleurs les plus précieuses.

Une autre espèce de terre rouge, Μιλτος, RUBICA.

Couleur blanche d'écume de mer et de terre, PARÆTONIUM ; espèce de craie très-blanche. Ensuite,

Deux autres espèces de blanc, MELINUM, qui approche du gris de cendre ;

Et *blanc érétrique* de deux espèces (2), gris de cendre et blanc éclatant. On trouvoit la plus belle espèce de ces blancs non-seulement dans l'île de *Melos*, mais aussi dans celle de *Samos*. Cependant, ces couleurs n'étoient pas trop en usage, parce qu'elles étoient trop grasses.

Blanc de plomb, Ψιμμυδιον, CERUSSA.

Blanc de plomb brûlé, ressemblant au faux *sandaraque*, CERUSSA USTA. On en fabriquoit une espèce à Rome avec de l'ocre brûlée et teinte dans du vinaigre ; ceci produisoit :

La terre d'ombre brûlée.

Sandaraque, Σανδαραχη, SANDARACHA.

Ocre, Ωχρα, OCHRA, qu'on apportoit de la mer Erytrée, mais que, suivant Dioscoride, on trouvoit également ailleurs (3).

Sandix, Σανδυξ, SANDYX étoit le produit d'un mélange de *céruse* avec le *sandaraque*.

(1) Plinius, *lib. XXXV*, *sect.* 19, *p.* 686.

(2) Dioscorid., *lib. V*, *c.* 171.

(3) *Ibid.*, *ch.* 121.

On l'avoit pris pour le rouge des teinturiers, *krapp*, GUARANCIA, Ερυδροδαιον; mais il paroît que c'étoit sans fondement.

Syricum, Συρικον, SYRICUM, mélange de *sinope* et de *sandyx*.

Noir, Μεγαν, ATRAMENTUM, espèce d'encre. C'étoit le *noir* extrait de métal; il s'appelloit *melanteria*, Μεγαντηρια, ATRAMENTUM METALLICUM.

Ce noir étoit préparé de différentes manières, de terre, de charbon et noir de fumée, de résine ou poix brûlées. Les anciens avoient aussi une espèce εκ Δαιδιων, E TEDIS, dont parle Pline, ou un arbre résineux portant ce nom : de lie; celui-ci étoit autant estimé que celui des Indes, lorsqu'il provenoit de bon vin. Il portoit le nom de

Tryginum, Τρυγινον, Polygnotte et Micon l'ont employé. Apelles préparoit son noir avec de l'ivoire brûlé, ainsi que les modernes. Les anciens avoient aussi

Un noir indien, ATRAMENTUM INDICUM, dont la préparation nous est encore inconnue (1).

Lorsqu'on mettoit ce noir en tablettes, on y ajoutoit de la *gomme*, Κομμι; pour des peintures sur les surfaces, on y employoit de la *colle*, Κολλα, GLUTINUM.

Pourpre, Πορφυρεον, ou plutôt Ανδρεικελον, PURPURISSUM. Les Grecs appelloient cette couleur, lorsqu'elle étoit absorbée dans la craie d'argent, Ζεμα.

Indigo dont Pline dit : INDICUM. — ARUNDINUM SPUMÆ ADHÆRESCENTE LIMO : CUM TERITUR, NIGRUM; AT IN DILUENDO MIXTURAM PURPURÆ CÆRULEIQUE MIRABILEM REDDIT.

Orpiment AURIPIGMENTUM.

Armenium, Αρμενιον, ARMENIUM, préparé comme le verd minéral.

Verd minéral, Χρυσοκολλα, CHRYSOCOLLA, de deux espèces.

Appianum, qualité inférieure de verd, qui est peut-être la même chose que,

Verd d'Alexandrie, dont parle Celsus, liv. 8, ch. 27.

Anulare, espèce de couleur de terre imbibée avec les sucs d'une

(1) Plinius, *loc. cit. XXV*, *p.* 687.

plante qu'on appelle Ισατις, GLASTUM, VITRUM, dont se servoient les anciens pour l'enluminure des figures de femmes (1).

§ 10. Les anciens artistes Grecs, particulièrement Apelles, Echion, Melanth et Nicomachus, ne se servoient que de quatre de ces couleurs, du blanc de *Melos*, MELINUM; du jaune *d'Attique*; du rouge SINOPIDE PONTICA; et du noir que Pline appelle ATRAMENTUM. L'époque où fleurirent ces artistes, suivant la remarque du même auteur, fut celle où l'art avoit atteint sa plus haute perfection. Les couleurs trouvées depuis eux, étoient non-seulement loin d'égaler celles-là, mais ne produisoient même que des ouvrages beaucoup inférieurs.

Ces couleurs étoient mêlées avec du blanc-d'œuf : ce qui peut bien à la vérité appartenir aux époques ultérieures de la peinture au pinceau. Pline ajoute que l'on combinoit les couleurs avec de la cire dont on se servoit pour empreindre les tables, et qu'on peignoit ensuite d'une manière linéaire ou encaustique sur les surfaces ; ces couleurs étoient aussi employées avec cette encaustique en cire dans les peintures de vaisseaux.

L'art de peindre chez les anciens avoit au reste beaucoup de rapport avec notre manière. Ils faisoient valoir leurs clairs par de fortes ombres pour les prononcer davantage, et pouvoir en dire ce que Pline rapporte sur l'Alexandre peint par Apelles : DIGITI EMINERE VIDENTUR, ET FULMEN EXTRA TABULAM ESSE (2). « Lorsque, dit *Dionysius Longinus*, des traits parallèles se trouvent tracés sur un » fond sombre pour les faire valoir en clair, le brillant de la lumière » frappe d'autant plus les yeux, et paroît s'en approcher davantage (3). » Pour rehausser les clairs, on se servoit particulièrement de la couleur blanche, ainsi que le dit le Scholiaste d'Aratus Διοσημεια, et de la couleur noire pour prononcer les ombres; de-là provient, dit Olym-

(1) Cette couleur a dû être un blanc de la plus grande beauté, ou bien c'étoit un beau jaune-pâle qui étoit particulièrement employé aux mélanges des clairs les plus prononcés dans les carnations du sexe.

(2) Pline L. C., *cap.* 10, *sect.* 36. 15. *p.* 697.

(3) Dionys. Longin., § 15.

piodore, « que les peintres ont représenté la poitrine des figures des » femmes en blanc comme élévation, et les yeux en noir comme » enfoncement (1) ». Par-là on peut expliquer le tableau de Pausias (2) dans lequel Caylus n'avoit vu qu'une perspective. Suivant nous, toute la description de Pline ne signifie autre chose, sinon que Pausias avoit peint un bœuf par-devant, et les parties ressortantes du corps avec une telle fusion de teintes que, quoique tout le tableau fût de couleur noire, on pouvoit parfaitement distinguer les différens plans des parties représentées, et que l'artiste avoit executé tout cela d'une manière d'autant plus naturelle, qu'il avoit employé les teintes plus fortes pour les parties les plus enfoncées, et les teintes claires pour les plus proches.

Les anciens artistes étoient si habiles dans ce genre de peinture, qu'ils ont découvert même le ton et la fusion des couleurs, qui donnent aux tableaux rondeur et vie, et se fondent l'une dans l'autre comme les couleurs de l'arc-en-ciel.

La peinture des portraits paroît avoir été dans un mauvais état chez les anciens; s'il est vrai, comme l'assure Ammonius, que pour atteindre la ressemblance des figures, on faisoit abstraction totale du contour du tableau, et que les peintres, en dessinant les têtes, en traçoient le contour avec tant de négligence, qu'avec le secours des couleurs on pouvoit en faire un Socrate aussi bien qu'un Platon.

Ceci suppose presque l'ignorance totale des premiers principes de la peinture, ou bien offre une preuve décisive de la manière de procéder des anciens. Si Ammonius parle de la peinture linéaire sur un fond qui reçoit facilement les traits du burin; le premier contour est très-peu important, puisqu'on le jette sans prétention. A-t-on une fois le contour: quelque peu de ressemblance qu'il ait avec le modèle, le travail du burin commence. Il parcourt les lignes du contour ou bien enlève les clairs avec son autre extrémité,

(1) Olympiad., *in lib. I; meteorolog.* Aristot.

(2) Pline, *XXXV*.

de manière que les masses formant les ombres, se trouvent repoussées des places plus claires, et que les fausses lumières qu'elles pourroient occasionner, se trouvent éteintes ; ou bien l'on se sert du pinceau, en le chargeant de couleur autant qu'il est nécessaire. Il n'y a rien de plus facile au burin que de changer à chaque moment le contour, et c'est cette facilité même qui éleva cet art à un si haut degré, par la raison qu'on pouvoit continuellement améliorer ses productions, et obtenir ainsi parfaitement la ressemblance ; les lumières se prononcent si naturellement et par des gradations si convenables, que l'élévation du front, des joues et d'autres parties exhaussées, se rend avec la plus grande facilité.



CHAPITRE HUITIÈME.

Encaustique.

§ I. Nous parlerons très-brièvement des significations inconvenables, que les savans et les artistes ont jusqu'à présent données à ce mot, *encaustique.* Caylus, et avec lui tous les amateurs de l'antiquité ne se sont imaginés autre chose, par ce mot, qu'un procédé par le moyen du feu. L'inconvenance de cette définition le conduisit à sa manière difficile de travailler à l'encaustique, et l'éloigna en partie de la vraie intelligence de différens passages des anciens qui, suivant lui-même, lui sont restés inexplicables. On ne peut nier que Caylus n'ait cherché à modifier beaucoup cette signification donnée au mot *encaustique*; mais il n'en est pas moins revenu constamment aux procédés par le feu, dont il a cru s'être éloigné, en rapportant ce passage de Pline : « NICIAS SCRIPSIT, » SE INUSISSE : TALI ENIMUSUS EST VERBO : (Ὁ ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ) » Nicias remarqua qu'il l'avoit brûlé; car il s'est servi d'un mot » pareil. » Il montre effectivement une opinion différente, en disant : « On ne parle pas ainsi d'un mot dont on se sert dans son véritable » sens ; c'est plutôt l'excuse d'une façon de parler, dont le sens » ne peut pas être compris par un chacun. Si Pline ne nous avoit » pas donné cette explication, il est facile à concevoir que le mot » URERE, pris à la rigueur et dans toute sa précision, n'auroit rien » indiqué, qui eût pu s'appliquer à un procédé dans les arts. Quel » effet pouvoit-on attendre de la cire brûlée pour la peinture ? » Un feu tant soit peu fort, auroit gâté cette cire, et noirci les

» couleurs. Que seroit-il arrivé, si elle avoit été brûlée? » En prenant tout cela à la lettre, on ne retrouve point ici l'idée du feu; mais Caylus revient de suite sur ce qu'il a dit, en ajoutant : « Sans » être un grand naturaliste, on sait que brûler amène une disso- » lution totale, et l'on verra que dans toutes les opérations de la » peinture encaustique, l'on n'a besoin que d'un degré très-modéré » de chaleur ». Il ajoute un passage de Pline : ET ADUSTÆ VESTES FIRMIORES SUNT, QUAM SI NON INURERENTUR, et les étoffes brûlées sont plus durables que si elles ne l'avoient pas été. « Voilà » le sens littéral de ce passage : mais veut-on le traduire dans son » vrai sens? il faut dire, ET LES ÉTOFFES TEINTES A CHAUD SERONT » PLUS SOLIDES, QUE SI ELLES LE SONT A FROID ». Qui ne voit pas, en effet, dans la description qui vient ensuite de la manière de procéder à l'encaustique du comte de Caylus, qu'il a constamment employé le feu pour fondre ou pour réchauffer la cire dont il se servoit pour ramollir sa masse cireuse? Qui ne voit pas que même dans la teinture à chaud, il se sert du feu, comme base première et principale?

Winkelmann a glissé avec une légèreté extraordinaire sur l'encaustique, et ne paroît pas avoir connu d'autre manière de l'employer que pour l'empreinte des panneaux avec de la cire par le secours du feu; ce qu'il en dit, est si insignifiant, que nous pouvons nous dispenser d'en faire mention.

Lessing, dégoûté par la manière diffuse et repoussante du comte de Caylus (laquelle en outre offroit beaucoup moins qu'il n'en avoit lui-même présumé, et qui, loin de surpasser la peinture à l'huile, étoit restée bien en arrière), est disposé à rejetter avec humeur toute espèce d'encaustique, ce qu'on doit attribuer à son ignorance des meilleures productions de cet art. Tant que nous n'avons pas jugé par nos propres yeux ce qu'il pouvoit produire, nous partagions les mêmes sentimens. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on ne peut allier cette haute considération de nos plus grands maîtres pour les ouvrages grecs, exécutés par cet art, avec le mépris et l'éloignement qu'ils

témoignent pour lui. Il est incontestable que ceci provient de l'ignorance des véritables procédés ; l'on s'est beaucoup plus occupé de la méthode infiniment difficile de Caylus, avec ses boîtes, son eau bouillante, son charbon et ses autres matériaux, que de la vraie manière de peindre chez les anciens. Le connoisseur sait, sans qu'il soit besoin de le lui rappeller, combien il est difficile à l'artiste de saisir, avec agrément et facilité, la nouveauté et les changemens dans les procédés des arts. Cela n'appartient qu'à l'homme d'un génie vraiment élevé, que les préjugés et l'amour des habitudes n'enchaînent pas, qui envisage l'art avec plaisir, qui fait ses expériences avec desir ardent du succès, et décide avec impartialité sur la valeur ou non valeur des nouveaux procédés. C'est ainsi que Rode et Frisch, artistes possédant les plus grandes et les plus précieuses connoissances ont employé cette manière, à la satisfaction générale, dans quelques morceaux de chevalet et de plafonds sur toile au château de *Sans-Souci;* et peut-être beaucoup d'autres artistes de mérite auroient-ils imité cet exemple, si ces procédés leur eussent été connus. A l'appui de ce qui vient d'être dit, nous croyons faire plaisir à nos lecteurs, en leur faisant part ici d'un écrit de M. Frisch à M. B. Rode.

A M. Bernard Rode.

« Vous avez, estimable ami, fait vous-même des recherches sur » l'usage de la cire de Calau dans la peinture, et vous vous êtes » souvent entretenu sur cet objet avec l'inventeur. Il me paroît que » ces essais étoient d'un genre où les couleurs sans combinaison » avec l'huile et le vernis, se préparoient uniquement avec de la » cire dissoute dans de l'eau (1); ainsi que le prouvent les deux plus » beaux morceaux que possède le directeur des monnoies, Nelker.

(1) C'est une erreur. Ces deux morceaux sont entièrement exécutés dans la manière de Calau. *Rode.*

» Mon objet est de vous décrire de quelle manière je m'y suis pris » lorsque j'ai reçu en 1774, l'ordre de S. M. de peindre avec cette » cire et sur toile, le plafond de la salle de Jaspe, dans le pavillon » de Sans-Souci. Je vis M. Calau pour apprendre de lui la manière » d'employer cette cire dans les couleurs. Ceci ne se fit pas sans » quelques difficultés, parce que vous vous souviendrez, sans doute, » combien Calau étoit verbeux, diffus et obscur dans la description » de son invention. Mais j'ai vu, par ce qu'il me disoit, qu'il falloit » broyer finement les couleurs avec une des huiles dont on se sert » ordinairement dans la peinture, et les combiner pendant ce » broiement jusqu'à la consistance du miel avec sa cire dissoute dans » de l'eau, et que ce procédé étoit le plus convenable pour remplir » mon but.

» L'expérience m'apprit bientôt que, par exemple, dans le blanc » il falloit mettre sur la pierre à peu-près (en masse et non en poids) » moitié de la cire dissoute à la couleur sèche, et que l'huile doit » opérer le reste pour la fluidité de la couleur.

» Dans le cinabre, jaune de Naples et *aurum*, couleurs et cire » doivent être mises en mêmes quantités.

» Dans le bleu de Prusse et les diverses qualités d'ocres, dans la » proportion des deux tiers de cire et un tiers de couleur.

» Dans le noir d'os, je me suis abstenu d'en mêler, parce qu'il » en perdroit sa force, de même que la cochenille et la laque, aux- » quelles cette cire donnoit un ton violet. Ce qui semble prouver » qu'elle contient encore des parties acides, mais le peu qui s'en » mêle avec les autres couleurs, n'est pas suffisant pour agir sur » elles.

» Je ne puis juger de son effet sur le massicot, parce qu'il y a » déjà plusieurs années que je ne me sers plus de cette couleur » inconstante.

» Le procédé dans le broiement des couleurs, consistoit en ce que » je faisois broyer la couleur posée sur la pierre avec la masse de » cire dissoute dans l'eau et l'huile, jusqu'à ce que je visse qu'elle

» étoit suffisamment fine, et que toutes les parties aqueuses de la » masse de cire étoient évaporées, je mettois ensuite ces couleurs » dans des vessies, comme on le fait ordinairement avec celles à » l'huile.

» Les avantages de l'emploi de cette cire de Calau dans cette ma- » nière, consistent, d'après ma courte expérience, en ce que d'abord » les couleurs jaunissent moins; qu'on peut parfaitement glacer dans » les clairs, par exemple, dans les cieux, etc., avec les teintes les » plus brillantes, ainsi que d'autres places particulières et isolées sans » avoir besoin de les humecter d'huile; que les couleurs se lient et » se laissent travailler facilement sans cette préparation, et qu'on » peut les raffiner autant que l'on veut sur la palette sans qu'elles » se divisent; et outre tous ces avantages, les couleurs claires, » même le blanc, deviennent plus belles par cette combinaison avec » la cire.

» Quant au fond des toiles sur lesquelles on peint, la cire prise » en proportion égale avec la couleur, les rend très-souples et beaucoup » moins exposés à se fendre, que dans la manière ordinaire de les » empreindre.

» Sur les panneaux préparés à la chaux, et destinés à être peints, » c'est le meilleur fond qu'on puisse desirer.

» En considérant cette application à la peinture linéaire, on doit » regarder la nouvelle découverte de Calau comme très-précieuse: » sa manière de procéder seroit particulièrement utile dans les pein- » tures de fabrique, comme vases, meubles, panneaux; et la gloire » d'avoir retrouvé un art absolument perdu, lui appartient à juste » titre.

» Voici à peu-près tout ce que j'ai eu occasion de remarquer : » il me reste à desirer de connoître les observations que vous avez » faites pour m'instruire encore davantage. Il est à remarquer aussi, » selon moi, que Caylus s'est approché le plus de l'idée des procédés » des anciens pour l'application de la cire à la peinture. Après lui

» viennent Bachelier et Taubenheim (1). La cire liquide de ce dernier » que l'on mêle aux couleurs tempérées à l'huile, me paroît avoir » beaucoup de ressemblance avec la cire combinée avec l'huile de » Calau, et l'on peut également l'employer dans le dessin linéaire ».

J. C. Frisch.

On ne peut nier que tous ceux qui veulent, au moyen de l'encaustique, faire rejetter totalement la peinture à l'huile, méritent en général notre pitié. Elle sera toujours, par la facilité de ses procédés, la beauté de son expression; et malgré le défaut auquel la peinture encaustique n'est pas sujette (l'obscurcissement des couleurs), la plus belle manière de peindre que nous

(1) Il est incontestable que Caylus s'est donné la plus grande peine; qu'il a cherché à s'approcher, autant qu'il a été possible, de la véritable idée; mais aussi qu'il n'y a eu personne de plus malheureux dans ses procédés, en ce qu'il a voulu s'en tenir uniquement à la cire vierge qui contient trop de graisse, et que, malgré qu'il eût appris quelque chose dans Pline de la combinaison de la cire avec des résines siccatives, il a passé là-dessus avec une légèreté visible, en s'entêtant éternellement avec sa cire visqueuse.

Le premier procédé de Bachelier, par la combinaison de la cire vierge avec l'essence de térébenthine, offre des difficultés sans fin; et le Lorrain qui en a fait des essais, a été obligé de les abandonner et d'adopter la méthode de Caylus. Le second procédé de Bachelier, en couvrant un côté de la toile avec de la cire, et la réchauffant sur des charbons ardens, n'est rien moins que celui des anciens, parce qu'il ne peut être employé sur tables, ni plâtre, ni pierre, ni muraille. Le troisième, avec son eau de cire, est aussi embarrassant, et n'exige pas moins de feu, de même que sa quatrième manière avec les pastels de cire. La méthode de Taubenheim paroîtroit encore préférable, mais non-seulement celle de Calau est d'une invention plus ancienne que celles de Caylus, Bachelier et Taubenheim : elle est même, beaucoup plus parfaite; ce qu'une légère comparaison prouvera de suite. Je ne veux cependant rien ôter au mérite de ces hommes que j'estime beaucoup. Il s'agit ici de résoudre cette question. Ont-ils vraiment découvert la manière de peindre chez les Grecs? Je puis dire non, parce que Caylus convient lui-même, avec raison, qu'il lui manquoit beaucoup de choses pour cet objet; et aucun d'entr'eux ne tomba sur la manière linéaire, si ce n'est Hardouin et Calau; gloire que M. Frisch ne refuse pas entièrement à ce dernier, puisqu'il dit que son invention a de la ressemblance avec celle des autres. *Rode.*

connoissions. Elle mérite déjà, en quelque sorte, le nom de *peinture encaustique*, à cause des huiles siccatives qu'elle emploie, et elle pourroit peut-être se délivrer du défaut dont nous venons de parler, si elle cherchoit à lier la vraie masse encaustique, dont nous avons déjà tant fait mention, en petites quantités avec ses huiles : ce qui donneroit à son coloris non-seulement une plus grande, mais même une éternelle conservation, et pourroit entièrement justifier le titre d'encaustique. Il est en outre certain que nous regarderions comme un crime de préférer à notre peinture à l'huile, les procédés des anciens, et particulièrement l'encaustique où ils ont employé le feu, sur-tout si l'artiste moderne connoît et fait un usage convenable des couleurs dans les rapports respectifs de leur solidité et de leur variation ; quoique le procédé encaustique garantisse de toutes espèces de mauvais résultats, par sa nature même, celui qui ne connoît pas l'application convenable dans l'harmonie des couleurs, et que cet avantage soit entièrement inconnu au peintre à l'huile.

§ 2. Nous revenons à notre définition de l'encaustique, pour convaincre nos lecteurs que l'on ne s'étoit servi de feu que dans quelques circonstances et certaines manières de cette peinture ; principes que nous mettrons dans le plus grand jour.

La vérité de notre assertion résulte déjà des passages cités de Pline et des remarques quelquefois justes du comte de Caylus ; mais particulièrement de l'impossibilité de l'application du feu au tableau que Pline cite positivement, comme une espèce particulière de peinture encaustique ; ce passage de Pline dit : « On a connu dans » l'antiquité deux manières de peindre à l'encaustique, c'est-à-dire, » sur de la cire et sur de l'ivoire avec le burin, jusqu'à ce qu'on ait » commencé à peindre les flottes. Cette troisième manière découverte » depuis, employoit la cire dissoute ainsi que le pinceau, et produisit » une peinture que ni les rayons du soleil, ni le sel marin, ni les » vents, ne pouvoient détruire. »

Généralement, mais pas tout-à-fait exactement, on pourroit

rapporter à cette idée, celle qu'Hardouin accole avec cette manière de peindre, et que la plupart des antiquaires et des amateurs des arts suivoient. Il adopte ce que nous ne nions pas, que l'on s'étoit servi d'un burin de fer, pour cette peinture sur la cire et l'ivoire. Il ajoute : « Ils tiroient sur les tables de bois des raies linéaires, » semblables à celles destinées aux peintures ; ils les remplissoient » ensuite avec de la cire fondue qu'ils versoient dedans. Cette cire » étoit de différentes couleurs, suivant que le tableau l'exigeoit, » elle pénétroit davantage et se réunissoit avec le bois des tables » par le moyen du feu que l'on plaçoit dessous. — L'autre espèce » d'encaustique sur l'ivoire s'exécutoit de la manière suivante : On » traçoit avec un burin de fer rougi au feu, des lignes sur l'ivoire » ou la corne, qui représentoient des figures ; on dessinoit ainsi ce » contour sur l'ivoire, et l'on se servoit ensuite, dans la distribution du » clair-obscur, du fond blanc de l'ivoire, même pour les lumières ; » et pour produire le ton et les ombres, on employoit non pas de » la cire, mais des couleurs ordinaires et simples. »

Autant il y a de certitude qu'on s'est servi du burin de fer, pour dessiner sur des tables de bois dans une masse encaustique, autant il est faux que l'on y ait tracé des raies qu'on remplissoit ensuite avec de la cire ; n'auroit-t-on pas dû faire la même chose sur les vases campaniens et étrusques, pour opérer les contours des figures, dont Winkelmann dit clairement qu'ils n'étoient pas tracés dans la terre cuite, mais qu'on les posoit dessus avec un pinceau ? Ce n'est pas ici encore où gît toute l'invraisemblance. Ce procédé, approchant de notre manière de graver sur bois, auroit exigé une main lourde, qui auroit exprimé sa rudesse dans le dessin. Et comment eût-il été possible d'effacer tous les faux traits qui échappent aux plus habiles, si on les avoit tracés dans le bois, ainsi que le soutiennent Hardouin et Caylus, à moins que ces peintres sur bois ou ivoire n'ayent possédé cette dextérité des artistes étrusques, qui, dit-on, produisoient, d'un seul trait, des morceaux dignes de Raphaël ? Caylus tombe dans une très-grande contradiction, lorsque,

pour éclaircir ceci, il dit : « Pline nous apprend aussi que les jeunes » élèves ont dessiné et étudié sur des tables de buis. En effet, les » parties de ce bois étant très-resserrées, il recevoit et gardoit le » poli : les traits pouvoient être remarqués sans peine; et si les anciens » ne se servoient pas de crayons que leurs montagnes produisoient » en abondance, ils pouvoient facilement y suppléer par des pointes » de cuivre ou d'argent. IL ÉTOIT D'AUTANT PLUS FACILE D'EF- » FACER LES FAUX TRAITS. Mais si l'on n'étoit pas obligé d'éguiser » aussi souvent ces instrumens, que nous éguisons nos crayons » (ce qui interrompt le fil des idées, ainsi que le feu de la com- » position); ces pointes métalliques n'en avoient pas moins un grand » inconvénient : leur trait est maigre, leur travail toujours uniforme » n'a jamais cette consistance et ce charme qu'on voit principalement » et avec tant de plaisir dans les dessins de ceux auxquels la nature » a accordé un beau contour ». Comment étoit-il possible à l'artiste grec, si les entraves contre lesquelles il avoit à lutter, étoient si grandes, de produire cette aimable légèreté et cette correction, que l'on admire tant dans les anciennes peintures? Et pourquoi les traits formés avec des pointes de métal, auroient-ils été plus faciles à effacer de dessus le bois, que ceux tracés avec des crayons minéraux ? Seroit-ce parce que l'on racloit le bois? Mais les traits au crayon pouvoient s'effacer également et aussi promptement de cette manière : ou si l'on se bornoit à repasser d'autres traits sur les premiers, il semble que ces nouveaux traits conduits sur les anciens, doivent en être très-rapprochés, surtout si le dessin n'étoit pas trop outré, et devoient finir par couvrir les interstices en bois, et gâter entièrement la table. D'ailleurs la cire, à chaque nouveau trait, n'auroit-elle pas, par son humidité, pénétré et rouvert les anciens ? La moindre expérience prouvera ce qui vient d'être avancé.

Le procédé proposé par Hardouin, est inapplicable sur l'ivoire et sur la corne; c'est ce que le premier essai démontrera, lorsqu'on voudra produire un joli tableau, et bien entendu, un tableau *encaustique*. Sans parler des difficultés qui sont inévitables dans

le MANIEMENT des burins ardens, sans parler des éternelles entraves que présente le refroidissement de ces burins, dont les traits inégaux ne peuvent jamais produire ce qu'une bonne peinture exige, et sans nous étendre sur les inconvéniens de la fumée, la vapeur et la puanteur qui devoient beaucoup déranger l'artiste dans le feu de ses idées, sur-tout lorsqu'il travailloit sur la corne; en mettant de côté tous ces inconvéniens, nous demanderons à quoi pouvoient être bons ces traits formés par le feu, puisqu'ils ne devoient former que les contours, les plis et autres choses semblables, qui étoient ensuite remplis dans l'intérieur du contour avec les couleurs à l'eau. Vouloit-on donner aux couleurs la ténacité et solidité sur l'ivoire qui étoit peut-être nécessaire pour la carnation et les ombres? A quoi bon ces contours élargis qui contrarioient les rondeurs adoucies des extrémités, et devoient rendre le tout ensemble gêné, roide et sans charmes? Si ces couleurs pouvoient tenir sur de pareilles surfaces, c'étoit manquer entièrement au bon goût, que de se donner une peine aussi grande pour déranger ou même empêcher tout-à-fait le bon effet de ces peintures. Il est très-douteux qu'aucun de nos lecteurs soit de l'avis d'Hardouin, quoiqu'il puisse prétendre que son opinion est celle de tous les savans, NULLO SCRIPTORUM OMNIUM REFRAGANTE.

Robert Etienne a soutenu une opinion toute différente, quoiqu'également mal fondée: il a pris le CESTRUM pour le ciseau avec lequel on travailloit l'ivoire. Mais, comme la sculpture n'a aucun rapport avec la peinture proprement dite, et que d'ailleurs cet auteur ne donne aucune explication ultérieure, nous nous en tenons à la simple indication de cette fausse idée.

§ 3. Toutes les peintures encaustiques sur quelques surfaces que ce puisse être, supposent une masse qu'on pouvoit traiter au feu d'une manière encaustique, ou qui par sa nature étoit siccative: et comment voudrions-nous autrement éclaircir le passage de Plutarque, lorsqu'il dit, qu'on a dessiné des traits noirs sur des fonds blancs, et des traits blancs ou d'or sur des fonds noirs? Ceci pouvoit

bien s'opérer dans la manière linéaire. Mais ce qu'étoit cette masse, et en quoi elle consistoit ; c'est ce que nous dirons en peu de mots.

Toute masse simple ou composée de poix et de parties huileuses, qui, de fondue ou molle devenoit dure ou sèche, et indissoluble, s'appeloit *masse encaustique*. Il étoit égal qu'on y employât ou n'employât pas le feu. C'est à cette espèce qu'appartiennent toutes les résines, telles que la nature les livre, toutes les huiles siccatives et autres matériaux que les anciens appeloient *encaustiques*.

§ 4. Nous touchons à la fin de notre ouvrage : il ne nous reste qu'à ajouter, pour apprendre à ceux de nos lecteurs que cela peut intéresser, que les anciens connoissoient probablement l'art de combiner la cire punique avec certaines huiles siccatives et certaines résines qui étoient nécessaires pour lui donner plus de fluidité.

Cette cire pouvoit également recevoir une addition d'eau, et l'huile se combinoit facilement avec l'eau, par l'intermédiaire de cette cire, à laquelle on avoit enlevé toutes ses parties grasses. On ne se servoit, dans cette circonstance, du feu dont Pline fait expressément mention, que pour certains procédés applicables aux vaisseaux et murailles, lorsque ces dernières devoient avoir l'apparence du marbre. Mais ceci, ainsi que tout ce que la peinture encaustique des anciens pouvoit produire, s'effectue également avec la cire découverte par Calau. Nous avons trouvé, par nos propres recherches et par des renseignemens pris de différens côtés, l'art de l'employer à la manière encaustique ; et nous avons sous nos yeux un portrait de notre feu roi, exécuté de cette manière sur l'albâtre. Tout le procédé consiste dans la manière de poser cette masse de cire, laquelle, par sa nature, acquiert une telle solidité en séchant, que ni l'humidité, ni l'air, ne peuvent détruire cette peinture.

§ 5. Nous possédons aussi deux têtes peintes sur une terre cuite, qui sont également indestructibles. Elles sont faites d'après le procédé de Calau, qui consiste à prendre des couleurs d'émail et de por-

celaine ; ou bien lorsqu'on veut le simplifier davantage, on se sert de couleurs terreuses avec du verre pilé ou de la litarge minérale mêlés ensemble, en y ajoutant de la cire éléodorique, ainsi que quelques gouttes d'huile de térébenthine ou de lavande, pendant le broiement, et on liquifie la couleur avec un peu d'eau ; on peint ensuite soit un plat ou un vase, et on le place sous un mouffle qu'on recouvre de charbons ardens, et qu'on laisse cuire pendant deux ou trois heures. Par ce procédé, la cire et la couleur se calcinent sans couler : il en résulte les plus brillans effets de la porcelaine. Avec cette masse on peut peindre des vases de terre cuits avec ou sans émail, de même que sur un fond préparé à sec. On peut employer avec le même succès cette manière sur les émaux d'Hollande et sur les glaces. Les fabriques de porcelaine et de fayence pourroient en retirer les plus grands avantages; ceux-ci ne consistent pas seulement dans la durée, la beauté et la justesse du dessin linéaire et du mélange des couleurs, mais aussi dans l'exactitude du travail même ; en ce que l'on n'employe point toute cette manière de pointillage qui se trouve bien plus convenablement remplacée dans la peinture linéaire par le burin, sur-tout lorsqu'il s'agit de draperies, toute la masse étant de nature que tout s'y fond de la manière la plus parfaite. On peut aussi représenter les sujets les plus étendus, qu'on n'a pas osé jusqu'à présent entreprendre, à cause des grandes peines et du temps qu'ils exigeoient, et par la crainte de ne pas en trouver le prix convenable.

Calau fit usage d'un pareil procédé dans son imitation des vases étrusques. Avec sa cire et un vernis encaustique il parvint à établir des vases absolument semblables à ceux-ci au premier coup-d'œil : la terre qu'il y employoit, et dont nous parlerons encore, leur donnoit une légèreté qui les distinguoit des vases étrusques italiens, et les rapprochoit davantage de ceux que l'antiquité nous a laissés : il les peignoit linéairement et les couvroit d'un vernis si mince et si brillant, qu'il paroissoit avoir été soufflé dessus, sans avoir la dureté ordinaire de l'émail.

§ 6. Il faut que nous disions encore un mot sur la plastique à la manière de Calau. Il a trouvé une masse plastique, au moyen de laquelle on peut exécuter les bas-reliefs à la manière des tableaux, mais qui exige un grand talent pour être maniée convenablement. On prend une pomme de terre cuite dont on enlève l'écorce, on la broie très-fine sur une pierre: il en résulte une masse très-dense; on y ajoute moitié de cire éléodorique; on broie ensuite le tout ensemble. Lorsqu'il est bien mélangé, on y introduit encore autant de plâtre ou de terre blanche pulvérisée. Cette masse est excellente et très-solide pour les ouvrages à reliefs, mais c'est seulement pour ceux qui ne sont pas exposés à la pluie, et qui se trouvent uniquement employés sur des surfaces, tels que des tableaux. Cependant l'on peut donner aussi à cette masse une solidité, qui brave la pluie même, en y mêlant du vernis et de l'huile de lin. Mais veut-on l'employer à des sujets plus étendus, par exemple, à ceux ordinairement représentés en marbre ou en pierre, on y mêle autant que possible des poussières de marbres et de sables qu'on amalgame également avec du vernis et de l'huile; cette masse devient alors de la plus grande utilité.

§ 7. Mais elle est sur-tout avantageuse pour les bustes, et produit un très-grand effet lorsqu'on y mêle de la poussière de pierre rouge pas trop menue, et qu'ensuite on jette cette masse dans des moules. L'œil le plus exercé ne sauroit distinguer ces bustes de ceux exécutés avec le véritable sable de pierre, tant cette ressemblance est frappante. Il ne sera pas difficile à un véritable artiste d'employer cette masse à une quantité d'autres objets tant de l'art que des besoins ordinaires de la vie.

§ 8. On doit regretter infiniment que les meilleurs morceaux d'essais faits par Calau, aient été tellement dispersés à sa mort, qu'il a été impossible au rédacteur de cet ouvrage, d'en retrouver plus qu'il n'en a rapporté.

Pour ce qui concerne l'application de l'encaustique sur les murailles,

on peut en voir un essai dans la salle des bains peinte en ce genre, et représentant une grotte chez M. Wéguelin à Berlin.

Le procédé de la peinture à la cire de Calau, se distingue particulièrement dans les morceaux appartenant au directeur des monnoies, Nelker, sur-tout dans celui représentant une *Didon*, peinte par M. Rode. Il est vrai que la peinture à la cire n'est pas aussi vigoureuse que celle à l'huile; mais elle a quelque chose de particulier, de moëlleux et d'agréable, qui donne beaucoup de charmes à sa manière.

Voilà tout ce que nous pouvons rapporter sur cet objet, d'après les idées mêmes de Calau, qu'il avoit déjà communiquées au public, dans une feuille imprimée; idées qui n'étoient pas de lui, mais qu'il avoit puisées dans Hardouin, et perfectionnées d'après celui-ci : nous y avons d'ailleurs ajouté tout ce que nos foibles connoissances dans les passages des auteurs anciens, ont pu nous indiquer.



CHAPITRE NEUVIÈME.

Comparaison abrégée de l'art chez les Anciens et chez les Modernes.

§ 1. LA peinture et la sculpture tiennent le premier rang parmi les beaux arts : elles ont des droits incontestables aux avantages prééminens que lui accordent tous les états, depuis le monarque jusqu'au simple particulier, pénétrés de leurs beautés. Il est naturel qu'une représentation précise des beautés idéales de la nature, rassemblées et offertes dans un seul sujet, puisse produire les impressions les plus agréables sur l'amateur, et généralement sur celui qui saura juger les vrais rapports, précision, correction et expression de la beauté vivante. La durée que l'artiste a le bonheur de donner à ses ouvrages, cette circonstance heureuse qui fait que dans tous les temps ils peuvent développer aux yeux tous leurs charmes, sont des avantages auxquels ni la poésie ni la musique ne sauroient prétendre, quelque rang qu'elles occupent parmi les autres arts. La poésie et la musique, Ramler, Burger, etc. Graun, Hændel, Pergolèse, ont beau charmer cette tendance intérieure du sentiment : chaque pensée nouvelle affoiblit le passage précédent. Le lecteur et l'auditeur se trouvent transportés si rapidement et si souvent d'une idée à une autre, et de ton en ton, qu'ils finissent par succomber sous le poids de ces beautés alternatives, sans avoir éprouvé chacune d'elles en particulier. L'impression des dernières ne pénètre pas d'ailleurs l'ame avec la même profondeur, ne représente pas à la mémoire une image aussi brillante, aussi ineffaçable, que les objets qui frappent le

sens le plus pur et le plus subtil, celui de la vue; les tableaux et les statues produisent une impression plus rapide, plus déterminée, que ne pourroient faire les chefs-d'œuvre de la poësie et de la musique. Ces deux arts admettent des modifications et des variétés, tandis que la sculpture et la peinture concentrent, pour ainsi dire, les idées principales et isolées dans un seul foyer; le coup d'œil peut les saisir dans son ensemble, et même leurs détails se représentans toujours également, ne se privent pas de l'examen, et sont beaucoup plus facilement jugés.

§ 2. Les artistes et les amateurs ont été divisés jusqu'à présent dans leurs opinions, sur la valeur des chefs-d'œuvre anciens et modernes; l'imagination qui s'égare souvent dans le jugement du beau, accorda souvent la préférence aux uns et aux autres: de-là les illusions et les erreurs. Le mérite véritable fut souvent méconnu, et la préférence accordée à des ouvrages médiocres aux dépens des plus sublimes; ainsi, Winkelmann ne vit du beau que dans l'antiquité; et son illusion le porta si loin, qu'il prit pour un ouvrage authentiquement grec, un tableau de Mengs (par lequel Casanova voulut éprouver son sentiment pour l'antique): ce qui ne seroit certainement pas arrivé, s'il avoit deviné de suite l'auteur. Mais d'où peut provenir ce crédit exagéré des anciens sur les modernes, lorsque l'on compare leurs ouvrages ensemble? Peut-être parce que ceux qui ont écrit sur les chefs-d'œuvre des uns et des autres, étoient plutôt théoriciens amateurs, qu'artistes praticiens: c'étoit au moins ordinairement le cas: il faut y ajouter que les savans étoient déjà prévenus en faveur des ouvrages anciens, par les éloges qui leur étoient prodigués dans les écoles, et par la réputation que ces chefs-d'œuvre fameux de la Grèce s'étoient acquise depuis des siècles; tandis que les ouvrages modernes étoient inconnus à cause de leur enfance, et devoient se produire avec une prudence modeste pour n'être pas étouffés sous le poids des anciens, et exposés à un oubli éternel. Ainsi, le crédit que les anciens ouvrages avoient atteint depuis si long-temps, et dans

lequel ils se sont maintenus, établit une espèce de tyrannie sur les ouvrages modernes, et les empêcha de s'élever davantage. La chose a été si loin, qu'à la honte du bon goût, encore aujourd'hui un antique médiocre, ou bien un ouvrage qui passe pour tel, sera cent fois mieux payé que les ouvrages de nos meilleurs artistes modernes. Pigal, Roubillac, Tassard, et tant d'autres grands artistes qui ont souvent surpassé les anciens, obtiennent à peine des prétendus connoisseurs, pour l'ouvrage de quelques années, le prix que l'on met à des ouvrages anciens, produits de quelques mois. Tous s'empressent, à la vérité, autour de l'artiste célèbre; mais pendant que l'on croit récompenser d'une manière généreuse son chef-d'œuvre, par quelques centaines de pièces d'or ou d'argent, on payera, sous ses yeux même, trois fois autant un prétendu cammée antique, de fabrique italienne, sans s'inquietter de l'injure gratuitement faite à l'artiste; celui-ci travaille alors pour lui et pour la postérité, plutôt que pour une récompense momentanée et pour des juges ridicules.

§ 3. Nous ne prétendons pas, à la vérité, nier que la sculpture grecque ait atteint un très-haut degré de perfection; cependant nous ne croyons pas nous tromper en pensant qu'elle peut être égalée, et même surpassée dans certaines parties. Le *Saint-André*, de François Flammand, que l'on voit à Saint-Pierre de Rome, ne peut-il pas être mis à côté des plus beaux morceaux de l'antiquité? et n'est-il pas vrai que ce grand artiste a surpassé tous ceux de la Grèce, dans sa manière de représenter les enfans, que les anciens n'ont jamais su bien rendre comme lui? Ils sont loin d'être en cela aussi parfaits que ce maître, et n'ont laissé rien de grand dans cette partie; circonstance très-défavorable au préjugé qui fait regarder les anciens comme supérieurs en tout aux modernes.

Quelque respectable que puisse être l'antiquité, on voudra bien nous pardonner notre prédilection pour les temps modernes, et nous permettre de lui opposer un de nos artistes allemands (Schluter). Quel est le connoisseur qui a pu trouver un seul défaut à la

statue du grand électeur, exécutée par cet artiste, en envisageant avec impartialité ce bel ouvrage ? Le plus beau cheval de l'antiquité, le plus estimé, celui du *Marc-Aurèle*, au Capitole (1), offre de grands défauts aux yeux de celui qui sait apprécier les beautés d'un cheval, ainsi que le remarque très-judicieusement un voyageur moderne : l'ouvrage de Schluter le surpasse de beaucoup. Les productions modernes de Girardon qui a mis une perruque sur la tête de son Louis XIV, habillé à la romaine ; la statue de Henri IV à cheval, si admirée, malgré sa queue de rat ; celle de Charles premier, sur la place de *Charring-Cross*, à Londres ; le Constantin de Bernin ; le Charles second de Gibbons ; le Louis XIII de Riccinavelli, et tant d'autres ouvrages, sont bien inférieurs à celui de Schluter, lequel est certainement tout ce que l'on peut voir de plus beau en ce genre. M. Becker se trompe fortement, lorsque, dans son traité sur le COSTUME DANS LES MONUMENS (2), il compare l'ornement de la tête de Frédéric Guillaume, avec la perruque de Louis XIV ; tandis qu'il ne faut qu'un coup-d'œil pour se convaincre que, dans la statue de Schluter, les cheveux naturellement ondoyés, descendent de dessus la tête, et jouent sans affectation sur le col.

Mais ce qui surpasse l'antiquité, ce sont les masques d'hommes mourans, qu'on voit dans la cour de l'arsenal de Berlin, et que M. Rode a gravés si artistement. Ici c'est une tête dans l'instant d'une mort tranquille ; là une autre dans le moment de la plus terrible douleur ; plus loin, une troisième dans une lutte cruelle et convulsive ; une quatrième, dans laquelle l'excès de la douleur fait sortir les yeux de la tête, et semble ouvrir la bouche pour la dernière fois avec un cri aigu : on en voit encore une plus tranquille que les autres, c'est le dernier instant du passage au néant, dans laquelle le plus profond sentiment de douleur se caractérise

(1) Lettres écrites pendant un voyage d'Italie.

(2) Becker, *p.* 29.

autour du front et du nez, ainsi qu'un anéantissement total des forces. Dans chacune de ces têtes on remarque l'image vraie d'une mort différente, qui pénétre l'ame du curieux, en ne lui laissant que la faculté nécessaire pour juger de la vérité et de la beauté de ces morceaux admirables. Il seroit à souhaiter qu'on eût pu voir comment cet artiste qui a su représenter la mort avec tant d'exactitude, auroit rendu la douleur du Laocoon ? Auroit-ce été plus mal qu'Agésandre, Polidore et Anthénodore ?

§ 4. Que l'on compare à ceux dont nous venons de parler, les masques des anciens qui représentent des figures plutôt imaginaires que naturelles, et sont beaucoup plus le résultat d'idées désordonnées, que la représentation d'une réalité quelconque : les premiers obtiendront incontestablement la préférence; mais les connoissances de Schluter ne se bornoient pas à cette partie de l'art : nous avons de cet artiste quelques ouvrages en bas-reliefs, au château royal de Berlin, où il a su représenter avec tout l'art possible, le chagrin d'un malade. Nos lecteurs pourront trouver des notices plus précises sur les chefs-d'œuvre de cet artiste, de même que quelques renseignemens particuliers sur sa vie, dans l'excellente description de Berlin et de Potsdam, par M. Nicolaï. Ce grand homme étoit tellement méconnu, que l'on avoit effacé son nom de dessus des dessins qu'il nous avoit transmis; et la jalousie de ses concurrens l'a tellement persécuté, que presque tous les dessins de sa main habile sont perdus pour nous.

§ 5. Et puisque nous pouvons mettre un Schluter, un Nahl, un Pigal, un Bernin, un Flamand et tant d'autres à côté des auteurs de l'Apollon, du Laocoon, de l'Antinoüs, etc. (1), ouvrages qui jouissent déjà d'une grande distinction parmi tous ceux de la Grèce et de Rome; pourquoi méconnoît-on leur mérite et les abaisse-t-on, parce qu'ils ne peuvent pas compter une ancienneté de quelques

(1) Voyez les planches à la fin du volume.

milliers d'années ? Une misérable antique égyptienne (1), qui ne vaut pas les frais de transport, a souvent, aux yeux de beaucoup d'amateurs et des soi-disans connoisseurs, une valeur qu'ils n'accorderoient pas au plus bel ouvrage du même genre de la main d'un moderne. Nous voulons bien laisser aux anciens leur mérite incontestable ; mais il est certain qu'il nous est permis de croire que le génie de l'art n'est pas si entièrement perdu pour nous, qu'il ne puisse produire encore de grandes choses.

Qu'on ne nous dise pas que les modernes étudient l'art chez les anciens : il n'est que trop connu des artistes, que l'étude exagérée des statues, porte dans la peinture de la froideur et de la dureté, comme on le remarque dans *Pietro Testa*, et dans ceux qui se sont formés d'après cette manière. Une étude modérée de l'antique, mais continuelle de la belle nature, doit assurément produire de plus grands maîtres, qu'une étude qui, au lieu d'images vivantes, s'attache à des statues anciennes, et cherche à reproduire des objets semblables ; fautes que Poussin et Michel-Ange n'ont pas su éviter. Le Titien a eu raison de se moquer de cette imitation servile de l'antique, dans son esquisse représentant le groupe de Laocoon, que des singes assis tout autour, tâchent de dessiner. On peut voir aussi ce que Mengs a écrit en divers endroits de ses ouvrages, sur les erreurs de plusieurs artistes qui ont trop étudié les statues (2).

§ 6. Mais quoi qu'on ait dit de l'admiration fanatique qu'a excitée la sculpture des Grecs, l'injustice envers les artistes modernes, est bien plus grande encore quant à leurs ouvrages de peinture. Les meilleurs morceaux de peinture ancienne, qui se trouvoient à Portici, sont loin, d'après l'opinion du même chevalier Mengs,

(1) Le chevalier Mengs est bien sévère, quoiqu'en partie très-juste, lorsqu'il dit que les Egyptiens étoient trop bêtes et trop ignorans pour pouvoir produire autre chose que des ouvrages difformes et grossiers. *Voyez ses ouvrages posthumes.*

(2) L'on a toujours confondu l'*étude de l'antique* avec l'*observation* et l'*analyse*, de la manière dont les anciens ont vu, choisi et exprimé la nature ; c'est cette dernière partie seule qui doit intéresser le véritable artiste.

d'être des ouvrages parfaits. Les monochromes sur des fonds de marbre blanc, sont, dit-il, d'une beauté médiocre dans le profil des figures; l'enfance de l'art s'y trouve d'ailleurs entièrement caractérisée (1). Il conclut d'après d'autres morceaux d'Herculanum, que la peinture avoit atteint en même temps que la sculpture le plus haut degré de perfection (2), opinion qu'il nous est impossible de partager; d'ailleurs cette conclusion contredit son assertion, que la sculpture est le plus ancien des beaux arts (3) (ce que nous ne pouvons également admettre, s'il entend tous les beaux arts indistinctement; car la sculpture n'auroit pu faire de si grands progrès sans le secours du dessin): Mengs lui-même semble en douter dans un autre endroit (4). D'où viendroit cette perfection égale et aussi ancienne de la peinture, la sculpture s'étant déjà développée pendant plusieurs siècles, lorsque celle-là jusqu'à Apelle, avoit encore à lutter contre des difficultés sans nombre. Du temps d'Apelle, on se servoit encore des tables recouvertes de masse plastique, ainsi que nous l'avons déjà vu, et que Pline le dit clairement. La fausse idée que l'on avoit, que les contours des morceaux trouvés à Herculanum, étoient des traits de pinceau, ne devoit-elle pas contredire suffisamment celle de la perfection de la peinture ancienne, et remettre nos maîtres dans la place qu'ils méritent. On doit au moins placer les compositions de Raphaël, et de tant d'autres grands maîtres de toutes les écoles, à côté de ces morceaux de l'antiquité, qui comme rareté, peuvent avoir une grande valeur, et même posséder quelques beautés incontestables; à moins que l'on ne pense avec les anciens, que toute espèce de talens ont été anéantis pour l'éternité.

§ 7. On dit généralement que les anciens avoient des plus beaux modèles sur lesquels ils formoient leurs idées; l'étude du nud étoit chez eux plus libre et plus complette que chez les modernes;

(1) OEuvres de Mengs, *tom. II, p.* 110.

(2) *Idem, pag.* 114.

(3) *Idem, pag.* 95 *et* 97.

(4) *Idem, pag.* 114.

cependant ceci est encore exagéré. Zeuxis, parmi toutes les filles d'Agrigentes (aujourd'hui Girgenti), n'avoit pu en trouver aucune qui pût lui servir de modèle pour son Hélene. Il fut obligé de choisir les cinq plus belles de toutes les beautés de cette ville (1). Il est certain que le même cas est arrivé avec la Vénus Anadiomède d'Apelle, quoique Pline (2) et Athénée (3) rapportent : le premier, qu'elle étoit faite daprès Campaspe; le dernier, qu'elle l'étoit d'après Phrinée. Girgenti a toujours conservé le même ciel qu'il avoit du temps de Zeuxis, et par conséquent la même influence qu'il a sur la beauté du corps humain : il doit donc se trouver dans les temps actuels d'aussi beaux modèles que dans les anciens.

Ou bien l'idéal des anciens artistes Grecs étoit-il hors les bornes de la nature, ainsi que quelques personnes très-mal instruites se l'imaginent? Il seroit difficile de concevoir une idée plus anti-philosophique. L'idéal étant composé, ainsi que chacun le sait, de la somme des beautés détaillées qui se trouvent concentrées dans un même objet: des beautés hors de nature sont aussi éloignées de mériter le nom de beautés régulières, qu'un monstre qui seroit formé des beautés détaillées, mais hétérogènes. Une figure avec la plus belle tête d'âne, les plus belles mains, le plus beau corps de serpent, et les pieds les plus naturels de bélier, seroit un idéal de ce genre, qui, en dépit des beautés des détails, n'en offroit pas moins un témoignage certain d'une subversion totale d'idées dans la tête de l'artiste qui voudroit faire passer cet ensemble pour quelque chose de beau. Encore il ne lui est pas possible de transgresser même ici les bornes de la nature quant aux détails, parce qu'une tête humaine ne peut rien concevoir en général, dont la première idée ne lui ait été communiquée par le sens de la vue, soit par parties, soit dans son

(1) Plin., *hist. nat.*, *lib. XXXV*, *cap.* 10, *sect.* 36, § 2, *pag.* 692. Cicero de inventione Rheto., *vol. I*, *lib. II*, § 1, *pag.* 206 — 207. *Edit.* Bipont. Opp.

(2) Plinius L. C., *cap.* 11, *sect.* 36, § 12, *pag.* 696.

(3) Athenæus, *lib. XIII*, *p.* 591.

ensemble. Personne ne peut donc surpasser la nature dans les détails, quelque facilité qu'il ait dans la composition d'un ensemble.

Mais les artistes modernes sont-ils vraiment aussi incapables d'ordonner également ces détails en un bel ensemble? sont-ils entravés par quelque mauvais esprit, pour ne pouvoir même observer dans les ouvrages des anciens ce qu'étoit la beauté pour eux, et la transporter dans leurs ouvrages? Il faudroit pour cela la stupidité des habitans de la nouvelle Zélande, et une mal-adresse sans bornes, qu'on ne peut certainement pas leur reprocher.

§ 8. Il est incontestable que les modernes, sur-tout les artistes d'Italie, ont beaucoup dégénéré depuis l'époque de Raphaël, tel que Giovanni di San-Giovanni dans l'école de Toscane qui, malgré son mérite, dévia du style fondamental que Michel-Ange avoit introduit; ou Pierre de Cortone qui, méprisant toute espèce d'étude, se jetta entièrement dans la composition; ou bien Andrea-Sacchi qui avoit adopté le systême de ne terminer aucun tableau, mais d'y laisser tout à deviner. Il en a été de même des écoles de Bologne et de Lombardie, qui eurent leurs fins après les temps illustrés par Joseph-Del-Sole, Crespi, Giorgini, Titien, Paule et Tintoret. Lucas Giordano érigea à la vérité une nouvelle école à Naples; mais il étudia trop légèrement les Carraches, et finit par adopter ce goût malheureux de Cortone, qui ne vouloit pas entendre parler d'une étude sérieuse, et ne cherchoit qu'à flatter les yeux. Cette école produisit aussi Solimène dont l'élève Sébastien-Conca, transporta à Rome cette manière de peindre, et ses principes plus faciles que bons: ce qui détruisit entièrement, comme le dit Mengs, le véritable art de la peinture (1). Raphaël lui-même n'étoit pas maître dans ses compositions. Il fallut céder à l'esprit dominant et au bigotisme de son siècle, et peindre le pape et d'autres personnages, comme spectateurs dans son tableau d'Héliodore dans le temple de Jérusalem. Sans doute il avoit beaucoup à lutter contre les opinions et les préjugés de son

(1) Mengs, *comme ci-dessus*, *pag.* 134.

temps : ce qui l'exposa souvent à faire des fautes malgré lui, comme par exemple, à placer un violon entre les mains de son Apollon sur le Parnasse, et à mettre tant d'autres idées incohérentes dans ses peintures de Saint-Pierre de Rome, où le Père-Eternel est représenté posant avec ses mains le soleil et la lune dans le ciel, etc.; mais il n'est pas question ici de tout cela : nous ne parlons que de la beauté des figures isolées, telles que les Danseuses de Portici; l'on peut soutenir avec assurance que celles de Raphaël surpassent celles de l'antiquité.

§ 9. L'expérience du célèbre Casanova qui, aidé de Mengs, a promené dans l'erreur et l'illusion un homme aussi savant que Winkelmann, prouve avec quelle facilité l'œil se laisse prévenir injustement contre les ouvrages des modernes. Winkelmann étoit un grand connoisseur d'antiquités, et chacun doit en convenir, d'après le grand nombre de preuves qu'il en a données : mais sa prédilection pour la Grèce et les anciens l'entraînent souvent dans l'erreur que nous combattons. Tout ce qui étoit antique, possédoit à ses yeux le comble de la perfection. Mengs peignit un *Ganimède*, et Casanova le montra à Winkelmann comme un morceau ancien, qu'on venoit de découvrir. Winkelmann le reconnut sur-le-champ pour tel, éclata en témoignages d'admiration et en louanges sur l'inimitabilité de ce chef-d'œuvre, qu'il ne balança pas de placer à côté des plus belles productions grecques (1). Cela ne prouve-t-il pas une illusion complette, et combien l'on est injuste envers les modernes, lorsqu'on les place au-dessous des anciens? Faut-il quelque chose de plus, que la froide impartialité sans préjugé quelconque, pour en être pénétré ?

§ 10. Les modernes, parmi lesquels je ne comprends pas, sans doute, les ennemis de l'étude de l'art, ont même surpassé les anciens. La plupart des ouvrages que ceux-ci nous ont laissés, sont des figures

(1) D'après des notices ultérieures, reçues de Rome, cette anecdote est encore douteuse, et le *Ganymède* passe pour vraiment antique.

isolées, qui ne présentent aucun groupe; et si nous nous en rapportons à la description que Pausanias fait de certaines compositions de Polygnote, sur-tout de la descente d'Ulysse aux enfers, nous trouvons si peu de rapport entre les parties respectives, que chaque groupe en paroît isolé, et ne semble s'y trouver que pour son compte particulier. On peut aussi consulter l'analyse que donne Caylus de ce morceau. Il y a lieu de douter qu'on approuva une pareille manière de procéder chez nos maîtres modernes, qui cherchent à mettre constamment en pratique ce principe fondamental, « que rien ne doit se trouver dans un tableau, sans être relatif à une autre chose? » Et en supposant que les Grecs connoissoient les règles de la perspective, qu'Anaxagoras ait même écrit sur cette matière; il est certain qu'ils ne l'ont pas poussée aussi loin que les modernes. Les figures que le hasard nous a conservées, flottent plutôt dans l'air, à la manière des morceaux chinois, comme, par exemple, celles très-médiocres d'Alexandre, athénien, dans les PITTURE DEL HERCOLANO, où l'on voit les figures d'Aglaé, de Latone, de Niobé, de Thalie et de Nérea, placées d'une manière très-singulière et visiblement mauvaise, l'une à côté de l'autre. On n'a qu'à voir leurs peintures sur les vases et les murailles pour se convaincre combien ils s'entendoient peu à placer les figures autrement que par rangées droites, les unes à côté des autres; et combien ils ont mal réussi, lorsqu'ils les posoient les unes derrière les autres. Et cela paroît d'autant plus vrai, qu'Anaxagoras qui, dit-on, a réuni les règles de la perspective en un systême, a vécu 128 ans avant Alexandre-le-Grand (époque la plus brillante pour les arts), même avant Polygnote et Phidias, qui les premiers ont produit de grands chefs-d'œuvre. Si les Grecs avoient réellement bien connu la perspective, l'art et la science se seroient donnés la main pour se perfectionner mutuellement; et nous voyons le contraire par les morceaux qui nous restent.

Nous ne pouvons, à la vérité, refuser aux anciens cette grandeur réelle dans la manière de traiter les détails, ou plutôt les figures isolées, ce n'est pas non plus notre intention; mais cela ne fait aucun tort

aux Raphaël, aux Titien et à tant d'autres. Qu'on mette à côté des ouvrages anciens, les tableaux de Tintoret, dans la chapelle Contasini, et le palais Taffetti, à Venise : qu'on y compare le *Martyre* de St.-Pierre, par Titien, ou les peintures de Paul Véronèse dans les églises de Ste.-Zacharie et St.- Georges, à Venise; et sa *Scène* dans le réfectoire des moines de Notre-Dame del Monte Vincente; le Saint-Jérôme, du Corrège; qu'on y compare encore les peintures de Michel - Ange, de Raphaël, au Vatican ; les ouvrages de Mengs dans la salle des Manuscrits; que l'on compare ces chefs-d'œuvre et tant d'autres avec les ouvrages de la Grèce, abstraction faite de tout ce que l'enthousiasme exagéré des Grecs et des Romains, a ajouté aux descriptions qu'ils nous en ont données, particulièrement chez ces derniers, où la peinture n'a pas brillé; qu'on place même les morceaux les uns à côté des autres, et qu'on décide! On peut douter qu'Apelle eût mieux peint l'école d'Athènes que Raphaël, ou qu'il en eût mieux conduit la composition. Nous savons estimer les anciens, mais nous ne savons pas abaisser devant eux les Raphaël et les autres grands maîtres modernes.

§ 11. Nous examinerons encore l'opinion de quelques artistes et amateurs, qui assurent qu'ils peuvent se former et rendre des idées qui n'ont aucun rapport avec la nature. Sulzer lui - même, dont la philosophie paroît ordinairement si juste, semble être de ce sentiment, lorsqu'on lit dans sa *Théorie* l'article *Idéal.* Quelles formes et quelles figures peut donc choisir un peintre qui, faisant abstraction de la nature qui l'entoure, lui préfère ses rêves imaginaires? Où cherchera-t-il le principe auquel il donnera ensuite une existence réelle, s'il abandonne le règne des objets véritables et possibles? Pourra-t-il désigner dans son idéal, quelque chose que la nature n'offre déjà dans ses plus petits détails! La majesté de *l'Olympe*, de Phidias, dit Sulzer, n'existoit pas dans la nature, mais fut créée par l'idée de l'artiste. Y avoit-il une divinité visible à chercher hors d'elle-même? Non, sans doute. Phidias étoit-il un être planant au-dessus de la nature, abandonnant toutes ses attributions, et ayant

le pouvoir de s'imaginer les formes des choses non existantes? Ce sentiment seroit contre toute espèce de philosophie, suivant laquelle un homme ne peut s'imaginer une chose non présente ou un rien, mais encore moins se la figurer sous une forme quelconque. Où va-t-il donc la chercher, si ce n'est dans la vraie nature? Chacun conviendra que la nature ne possède pas dans un ensemble un Jupiter qui ait la majesté de celui de Phidias; mais aussi personne ne sauroit nier qu'elle n'ait à sa disposition, mais dispersés çà et là, des traits encore plus grands et plus beaux pour un ensemble encore plus parfait, et qui n'attendent que leur rapprochement en un seul tout, par la main d'un observateur et d'un artiste habile, pour s'offrir à l'admiration des connoisseurs.

Le peintre embellit un objet de la nature par le choix des beautés et par leur réunion en un tout : il compose, par le concours de certaines vérités de détail, un ensemble dans son imagination, puis sur la toile; mais il ne crée rien de nouveau dans la nature, et lui enlève seulement ce qu'elle lui prodigue avec tant d'abondance. Sans vouloir commettre une faute capitale, on ne peut pas même chercher à embellir la nature. Est-ce *embellir* des objets, que de les réunir, ou plutôt les faire valoir et les relever l'un par l'autre? Peindre une feuille d'arbre, non pas d'après nature, mais d'idée, pour l'embellir, n'est-ce pas la gâter? Qui est-ce qui voudra en faire l'éloge, dès qu'il n'y a pas de naturel? Louera-t-on la forme? Ce n'est donc plus une feuille. La couleur? Avec quelle couleur métaphysique qui ne seroit pas fondée dans la nature, cet idéaliste pourroit représenter cette couleur? Puisque les objets de l'art représentent toutes les formes sensibles, il faut bien que chaque partie qui concourt à la production de l'ensemble, existe réellement dans la nature, si on veut le représenter aux sens: Comment seroit-il donc possible d'embellir la nature dans ses détails, dès qu'au-delà des lignes fondamentales il n'y a plus que formes baroques; et que l'ensemble des beautés isolées seulement, peut donner l'existence à un beau tout? Le plus grand enthousiasme de l'art ne sauroit concevoir une seule

idée de beauté en général, qui ne soit un composé de parties existantes dans la nature.

Mais, dit-on, combien de fois la nature ne trompe-t-elle pas et ne nous rend-elle pas nécessaire l'invention d'idées plus belles? Cette dernière proposition est déjà prouvée impossible; quant à l'autre : dans un choix fait judicieusement, le défaut est beaucoup plus du côté de celui qui n'a pas appris à bien placer son modèle, pour produire les beaux effets de la nature, que du côté de celle-ci. Le modèle est d'abord naturellement timide, roide et gêné; et celui qui voudroit le copier sans une certaine habitude de ses mouvemens, pourroit, sans doute, transporter beaucoup de fautes dans la nature même. Le modèle sait assez rarement par quels mouvemens et développemens il peut produire l'attitude desirée par l'artiste. C'est le fait de celui-ci de retourner et de changer, jusqu'à ce qu'il trouve la nature telle qu'il la veut avoir. Et il ne manquera pas, par cette étude, de trouver les plus grandes beautés de la nature. Mais il seroit certainement injuste d'attribuer sa propre mal-adresse à la nature, et de vouloir suppléer par des idées imaginaires, le défaut de connoissances dans la pause des modèles.

Et pourquoi méconnoissons-nous tellement le mérite de nos grands hommes, dont heureusement nous possédons encore un bon nombre? Combien l'antiquité peut-elle citer d'artistes qui, ayant égalé nos célèbres Meil, West, Reinolds, Angelica Kaufmann, Schmutzer, etc. (1), ont su transporter dans leurs ouvrages tant de correction,

(1) On peut conclure, avec impartialité, que la sculpture ancienne se trouve dans le même degré de prééminence vis à-vis celle des modernes, que la peinture de ceux-ci vis-à-vis celle des anciens. Il est singulier que les auteurs de cet ouvrage n'aient pas cité ceux de MM. Fragnier, Gedoyn, Sablier, Junius, Graws, Bellori, Félibien, et tant d'autres écrivains célèbres qui ont répandu de grandes lumières sur cette matière. Vitruve (*liv. VII, ch.* 9) donne aussi une manière de peindre à l'*encaustique*. Bozzo (6me. *sect.*) parle de celle à fresque. Il y a des

de précision, de sagesse, de vie, de proportion, d'ordonnance, d'étude, en un mot, tant de beauté naturelle. On ne méconnoît pas, à la vérité, ces grands hommes dans les temps actuels, mais on en estime quelquefois d'autres qui sont au-dessous de ceux-ci; ainsi, ce n'est pas distinguer le vrai mérite.

Nous terminons cet ouvrage en priant nos lecteurs de nous faire connoître s'il s'y est glissé quelques erreurs, parce qu'il est très-facile d'en commettre, lorsqu'on manque de preuves, et qu'il s'agit de notices inintelligibles et d'explication de passages obscurs, qui ne se trouvent nulle part plus multipliés que dans l'Histoire de l'art.

notices très intéressantes sur la peinture chez les Chinois, dans les rapports des Missionnaires. Enfin, sans pousser nos recherches plus loin, sans y compter même les nouvelles découvertes de l'*émail*, de la *mignature*, du *pastel*, de l'*éléodorique*, que les Petitot, Campana, Rosalba, Isabey, Grassi, Janawch, Cossay, ont illustrées; nous dirons que la peinture à l'huile, par les facilités qu'elle offre, et malgré ses défauts, a beaucoup concouru à fixer la prépondérance de cet art chez les modernes. Ne voulant pas rappeler ici les artistes qui ont déjà été honorablement cités dans cet ouvrage, nous sommes convaincus que l'antiquité n'a rien pu produire de plus profondément pensé, de mieux exécuté et de plus beau que l'*Arcadie*, le *Déluge*, les *Sabines*, de Poussin; les *Jeux d'enfans*, de l'Albane; les *Sites*, de Claude; les *Animaux*, de Berghem, Wouvermans, Denis; le *Triomphe de Scipion*, de Pierino del Vaga; les *Plafonds* à Parme, par le Corrège; ceux à Mantoue, par Jules Romain; et à la chapelle de Witthall, à Londres, par Rubens; le *Julius Sabinus*, de Plazer; le *Cercle Popilius*, de Smukleniez; les *Horaces*, la *mort de Socrate*, de David; l'*éducation d'Achille*, de Rainaud; le *Sextus* et l'*Hippolite*, de Guérin, etc.

La peinture à l'huile qui a été employée à presque tous ces chefs-d'œuvre, est plus ancienne que Wan-Eick, à qui on en attribue l'invention, en 1410, étant déja connue au 13e. siècle. On a trouvé au château de Carlstein, en Bohême, un coffre d'autel, peint à l'huile sur un fond doré, par Mutina, en 1297. On le voit actuellement dans la galerie de Vienne, où l'on montre aussi des ouvrages pareils, de Nicolas Wurmser, de Strasbourg, en 1357; et de Théodoric, de Prague, au 14e. siècle. Nous avons sous nos yeux quatre petits tableaux qui ont été détachés d'un pareil coffre d'autel, qui sont absolument peints dans la même manière, et ont plus de cinq siècles d'existence.



DE LA TOREUTIQUE
CHEZ LES ANCIENS.

DE LA TOREUTIQUE

DES ANCIENS,

PAR M. HAYNE,

Conseiller de Sa Majesté Britannique et Professeur à l'Université de Gottingue.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

On ne sauroit déterminer avec précision quelle branche de l'art les Anciens entendoient par la toreutique, principalement en examinant les passages où Pline en a fait mention. Le sentiment commun à cet égard, qu'il s'agissoit de l'art du tour, a été réfuté depuis long-tems, sur-tout par Salmasius (1). Winkelmann qui, dans la première édition de son Histoire de l'Art, avoit adopté ce sentiment, l'a modifié dans la nouvelle édition, de manière que, suivant son opinion, les Anciens ont appelé *Toreutique*, non-seulement tout travail en ivoire, mais aussi les bas-reliefs en argent et en bronze (2). Salmasius bornoit cet art aux petites figures en argent, soit en relief, soit en ronde bosse : d'autres auteurs l'étendent à toute espèce de bas-reliefs en général (3). Laquelle de ces opinions mérite la préférence ?

(1) Sur Solin, *p.* 735 *et suiv.* mais où il est difficile de tirer quelque chose de déterminé et de satisfaisant de sa longue discussion.

(2) *Hist. de l'Art, tome second, prem. part. p.* 65 *et suiv.* Ce qu'il rapporte ici du grec, est en partie inexact. Τορειω n'est pas dérivé de τορος, et moins encore, si ce mot doit signifier « clair ». Τερεω, τορεω, τορευω, sont simplement des formes différentes du même mot, qui dérivent de τειρω. L'idée de frotter et d'enlever en frottant en est la base. Des figures saillantes présupposent toujours qu'une partie de la superficie a été enlevée, afin de détacher ces figures du fond, et former ainsi le bas-relief.

(3) Ainsi que Spon et d'autres. M. Falconet *sur Pline*, 34, *S.* 19, I. Jannon de St. Laurent, dans une section aussi longue qu'ennuyeuse de sa *Dissertazio sopra le Pietre pretiose degli Antichi in Dissertazioni dell' Academia di Cortona*, *T. VI*, *p.* 46 *et suiv.*

Il n'est pas surprenant que cette question soit encore indécise, car on ne peut rien dire de certain sur la partie mécanique d'un art, à moins que d'avoir ses productions mêmes sous les yeux : d'ailleurs, il ne faut pas oublier ici, que les auteurs, en traitant de la toreutique, en ont eu eux-mêmes des idées confuses ou erronées.

Plus d'une fois et depuis long-tems la toreutique m'a embarrassé dans mes recherches, sans que je pusse m'en former une idée nette (1). Je me suis donc proposé d'examiner une fois pour toutes, la matière à fond, et de discuter la véritable acception des mots τορευειν, τορευμα, etc. et du mot latin *caelare*, avec tous leurs dérivés, qui ont rapport à cet art, sans prendre moi-même aucun parti d'avance. Je ne rapporterai ici que le résultat de mes recherches; cependant je dois réclamer l'indulgence du lecteur, de ce que je suis forcé d'étaler plus d'érudition grammaticale, que je ne suis porté à en employer ordinairement

Salmasius a très-bien démontré qu'il y a une grande différence entre τορνευειν et τορευειν, et que le premier signifie *tornare*, et celui-ci *caelare* (2), quoiqu'il soit forcé de convenir, que ni les copistes, ni les grammairiens mêmes n'ont suffisamment remarqué cette différence (3). Mais on peut demander ensuite la véritable signification de τορευειν et de *caelare*, et quel *genre de travail* ils indiquent, ainsi que *les matières qui sont mises en œuvre*. Il résulte déjà de ce que Salmasius en dit, et des passages qu'il cite à cette occasion, que les deux mots τορευειν et *caelare* se rapportent à *des figures en reliefs* exécutées *en métaux*.

Ce mot τορευειν n'a donc rien de commun avec la sculpture, et encore moins avec la gravure, et quels que soient ses dérivés et leur

(1) Dans Virgile, *Ecl.* 3, 38, et *T. IV, in Addend. p.* 212. Ainsi que dans ma *Dissertation sur l'ivoire des Anciens*, sans que j'aie pu tirer la chose au clair.

(2) Salmas. *Polyhistor. p.* 735 *et s.* Aussi Bentley, *sur Horace, art.* 441; *sur Callimaque, Frag.* 40. Il n'en connoissoit pas encore la différence.

(3) Comme Hesychius, *h. v.* Souvent l'un et l'autre peuvent avoir lieu dans le même cas : par exemple, on peut dire des vers τορευτοι et τορνευτοι, afin d'exprimer l'art du mécanisme, et les soins employés par le poëte pour polir ses vers, *caelati* et *tornati*.

acception dans la langue, il ne faut pas avoir égard à cette dérivation, parce qu'elle entraîneroit l'emploi d'un outil ou ciseau propre à travailler en creux. Mais comme le mot en question est employé au sujet du métal, il peut se rapporter uniquement à des moules et aux fontes qui y sont jetées : de plus, indiquant seulement des ouvrages en relief, on ne peut l'étendre sans d'autres preuves à la gravure en creux (1).

De tous les métaux, c'est communément pour l'argent que ce mot est employé, et cependant il ne faut pas l'appliquer au travail de nos orfévres, c'est-à-dire, à leurs ornemens gravés en creux, car partout j'ai trouvé que τορευειν doit être entendu de bas-reliefs. Les Anciens aimèrent beaucoup ce genre, sur-tout en argent; et toutes les fois qu'ils parlent de coupes, c'est ordinairement d'un travail en bas-relief dont il est question. Ce travail est désigné par le mot très-usité τορευμα, *toreuma*, adopté même par les Romains (2). Il ne peut être question ni de sculpture ou ciselure, ni de gravure; ce sont des moules et des fontes qui y sont jetées pour produire des figures en bas-relief sur des pièces d'argent.

Mais une chose qui donne quelquefois lieu à des contestations,

(1) Par exemple, Pausanias I, 28, *p.* 67, du bouclier de Minerve, statue en bronze de Phidias : le combat des Centaures fut représenté sur ce bouclier, par Mys, d'après le dessin de Parrhasius. Il est naturel de penser que ce sujet étoit une fonte de bronze, et que les figures étoient en bas-relief : και οἱ τεν της ασπιδος Λαπιθωνπ προς Κενταυρους, και ὁσα αλλα εϛιν επειργασμενα (Pausanias exprime ainsi le bas-relief. Voyez *Dissert. sur l'Antiquité, I, p.* 63). Λεγουσι τορευσαι Μυν. (*).

(2) Voyez des exemples de l'emploi des mots dans Salmasius, *loc. cit. p.* 737.

(*) En adoptant même cette assertion de notre auteur, il me paroît qu'on ne doit pas en exclure l'emploi d'un outil, du ciseau ou du burin, par exemple. Tout le monde sait que les moules des figures isolées et des bas-reliefs tant soit peu saillans, sur-tout s'il y a des parties détachées du fond, sont composées de plusieurs pièces : or, en y jetant le métal fondu, il se loge toujours dans les interstices de ces pièces réunies, et il y forme ce que l'on appelle *des coutures.* D'un autre côté, il y a souvent dans les moules des traits si fins, que le métal, soit par le défaut d'un degré suffisant de chaleur, soit par le refroidissement subit causé par le contact du moule, ou à cause de ses parties grossières, ne peut pas les rendre avec précision. Dans l'un et l'autre cas, l'artiste est forcé d'employer l'outil. Il répare sa figure en enlevant les coutures; il évide avec le burin les creux que la fonte n'a pas bien exprimés, et il recherche avec soin les inégalités et les aspérités, pour les abattre avec le ciseau ou le burin, et son ouvrage ne reste pas moins un bas-relief plus ou moins saillant, même une ronde bosse tenant peut-être au fond seulement par un point unique. Cette explication ne contrarieroit pas l'acception du mot en question, conformément au génie de la langue, et les figures gravées au burin sur une surface plane, soit par de simples traits en creux ou évidées totalement, en seroient toujours écartées; ce qui est ici l'intention de notre auteur. (*Note du Traducteur*).

c'est de savoir si τορευειν ne doit pas être entendu, sur-tout de petites figures entièrement en ronde bosse (1).

Les cas sont très-rares où τορευειν est employé pour d'autres matières, ou pour un autre travail que celui en bas-relief. Plutarque s'en est servi en parlant de vases en terre cuite (2). Dans le passage de Strabon, où il est dit, que le fer tiré des mines de Cybire en Pissidie, est si doux, que la lime y mord aisément (3), le mot τορευειν paroît être employé dans un sens général. Clément (4) s'en sert, contre l'usage de la langue, en parlant de la gravure en pierre, et non des camées; il est clair qu'il s'y trouve à la place de γλυφειν. Théophraste peut l'avoir employé pour les camées (5). Martial hasarde même le mot *toreuma*, en parlant d'un bas-relief de Phidias, sans expliquer s'il étoit d'ivoire, de bois ou de pierre (6).

(1) Par exemple, *Anthol. IV, p.* 340. Τον Σατυρον Διοδωρος εκοιμισεν, ουκ ετορευσε. Ην νυξης, εγερεις. Αργυρος υπνον εχει, exactement comme Pline, 33, *S.* 55. De Stratonice : *Satyrum in phiala gravatum somno collocavisse verius quam cælasse.* On détermine, d'après Pline, que l'ouvrage de Diodore ne pouvoit être autre chose qu'un bas-relief; mais dans Pausanias, 5. 17, *p.* 419, il ne peut être question que d'une petite figure en ronde bosse. « Un petit garçon (de bronze doré), dit-il, est assis devant la Vénus en bronze ». Βοηθος δε ετορευσεν α το ι Καλχηδονιος.

(2) Plutarque rapporte une jolie anecdote d'un Cotys, Roi de Thrace, auquel un artiste présenta des vases en terre cuite, exécutés avec beaucoup d'art et de finesse. Le Roi les acheta et les brisa sur-le-champ, car connoissant sa prompte irascibilité, il craignit de se laisser emporter par la colère, si par hasard un de ces vases venoit à être cassé. *Apophthegm. p.* 174. *D.* σκευη κεραμεα ευθραυστα και λεπτα, πιθανως δε (comme *probabiliter.*) Και περιττως ειργασμενα γλυφαις τισι και τορειαις. Plutarque paroit entendre ici des figures *plus et moins saillantes*, qui doivent avoir été moulées. Il suffit que τορεια soit ici employé pour des bas-reliefs en terre cuite. De même Martial s'est servi du mot *toreuma* : *Hispanæ lutum rotæ toreuma*, 4, 46, 14. Comparez *L.* 14, 102. Mais *L.* 4, 12, ce mot est employé au sujet du crystal.

(3) *L. XIII. f.* passage cité aussi par Bentley : Ιδιον δε εστι Κιβυρα το τον σιδηρον τορευεσθαι ραδιως. Cependant τορνευεσθαι, *tourner* ou *travailler au tour*, ne seroit pas déplacé ici, car cela se pratiquoit jadis, et se fait encore de nos jours.

(4) Clément d'Alexandrie, *Strom. I, p.* 330. (121). ὁ των εν ταις σφραγισιν εν τυπωματων τορευτικος.

(5) Γλυφειν est communément le contraire de τορευειν; et dans ce sens, γλυπτον et τορευτον sont employés ensemble, dont Bentley, *l. c.* rapporte des exemples : c'est-à-dire, pour indiquer un travail en relief et en creux. Le passage de Théophraste : des pierres, §. 12. γλυπτοι γαρ ενιοι και τορνευτοι και πριστοι, feroit croire qu'il y avoit τορευτοι; de sorte que le sens de ce passage étoit : « De » certaines pierres peuvent être gravées en creux » ou en relief, ou séparées avec la scie; τοι δε ουδε ολως άπτεται σιδηρειον, ενιων δε κακως και μολις, le fer mord difficilement sur quelques-unes, et sur d'autres pas du tout. Cette assertion ne paroit pas être fondée sur les principes de l'art de graver en pierres; elle ressemble à ce que Pline dit, *ut aliæ ferro scalpi, non possint, etc.*

(6) *Phidiaci toreuma cœli.* Martial, 4, 39. On ne peut deviner ce que Pline, *L.* 3, 35, entend par *Phidiacæ toreuma clarum* : il s'agit de poissons imités au naturel, probablement en ivoire.

Anacréon commande, dans une de ses Odes à Hepherte, de lui faire une coupe, et d'y représenter une vigne au moment des vendanges. Sans contredit, ce poëte parle de figures en relief; et dans ce passage, ainsi que dans un autre, ce sens doit être donné au mot τορευειν (1).

Je me suis appuyé ci-dessus sur le mot *caelare*, comme ayant la même signification que τορευειν. De la même manière on peut donc faire la double question au sujet des mots *caelare*, *caelatura* : *A quel genre d'ouvrages ont-ils rapport*, *et quelles sont les matières mises en œuvre?* Je ne m'occuperai que de la première de ces questions, car Quintilien a répondu d'avance à la seconde. Suivant lui, *caelatura est in auro*, *argento*, *aere*, ainsi que le mot *sculpture* est employé pour les ouvrages en bois, en pierres et d'autres matières dures, quoiqu'on ne puisse nier que le mot *caelatura* ait été employé aussi pour les ouvrages en argile, même pour ceux en bois et en marbre, ainsi qu'en pierres précieuses (2). La première question est bien plus importante : Le mot dont il s'agit, signifie-t-il un ouvrage en relief ou en creux?

Caelare de *caelum* conduit, suivant sa dérivation, à un burin et à des ouvrages en creux (γλυπτικη). Mais l'usage de la langue

(1) Anac. 17. Τον αργυρον τορευσας, Ηφαιστε, μοι ποιησον, Πανοπλιαν μεν ουχι, — Ποτηριον δε κοιλον, Οσον δυνη, βαθυνον (mieux βαθυνας, suivant la leçon de M. Brunck, dans son élégante petite édition). Ποιει δε μοι κατ' αυτο Μηδ' αστρα, etc. Ποιησον αμπελους μοι. Combien ne s'est-on pas cassé la tête sur le premier vers! Baxter a l'étrange idée d'appliquer ici des ouvrages incrustés (*emblemata*), dont l'usage ne s'établit que plus tard. Ensuite l'armure doit être représentée sur la coupe. Ce seroit un plaisant sujet pour une coupe, et à quoi serviroit donc μηδ' αστρα, etc. Selon toutes les apparences, ce poëte s'est servi de τορευειν, pour exprimer, «exécuter avec art, travailler l'argent,» en ayant cependant des bas-reliefs en vue; car l'artiste devoit jeter en fonte cette coupe ornée de figures, et le sens naturel est : *Prends un morceau d'argent, et fais-en pour moi, non une armure, mais une coupe*, etc. Dans le petit poëme suivant, qui paroit être une copie du précédent, se trouve aussi τορευειν, qui n'est pas employé dans sa véritable signification; mais exigera-t-on cette scrupuleuse attention d'un poëte? ἁπλωσον τον αργυρον, et plus loin χαρασσειν sont employés aussi improprement; sans cela on pourroit avoir l'idée du travail en bosselage. Ainsi il vaut mieux suivre ici l'usage de la langue : ἁπλωσας est employé au lieu de εν αργυρω ἡπλωμενω ποιει μοι sur la superficie plane de l'argent. L'*Ode* 51. (50) me paroit aussi devoir être entendue d'un bas-relief sur un plateau d'argent de la forme d'un bouclier, représentant Vénus sur la mer. Ce petit poëme, au reste, ne me paroit pas être du tems d'Anacréon.

(2) Alde-Manuce. *Quæsta per Epist. lib. I*, *n. IX*, l'a déjà éclairci. Virgile a dit d'un pareil ouvrage en bois : *cœlatum opus Alcimedontis*.

l'applique incontestablement à des figures en relief (1), et même en général à des figures en métaux, qui, par conséquent, doivent être exécutées par des fontes jetées en moule. Il est, à la vérité, incompréhensible comment cette signification peut se concilier avec la dérivation. Il faut qu'on ait seulement eu égard à l'excavation de la superficie plane que chaque bas-relief présuppose (2). Ce mot est employé très-rarement même contre l'usage pour des bas-reliefs en marbre; alors *caelum* est le ciseau, ou l'outil du sculpteur : c'est ainsi que Stace dit : *Marmora quae vidunt caelo Praxitelis*, et Martial : *Phidiaci toreuma caeli;* et dans d'autres auteurs, on trouve ce mot employé de la même manière. Mais croire que *caelare* et *opera caelata*, signifient des figures gravées en creux, cela me paroît faux, d'après le résultat de mes recherches : j'avois moi-même adopté cette fausse opinion, qui, dans l'explication de beaucoup de passages, me causa une foule d'embarras (3).

Pline se sert très-souvent du mot *caelare* et de ses dérivés (4). Le

(1) Voyez les passages cités par Alde Manuce, *l. c.* quoiqu'il ne s'explique pas d'une manière intelligible. Valer. Maxim. *I, c. ult. ext.* 9. *Pausanias in capulo gladii, quo eum occidit*, quadrigam *habuit* cælatam. Mais ce seroit prendre une peine inutile, que de rapporter des exemples de l'emploi ordinaire de ce mot, comme dans le passage connu de Juvénal : *Magnorum artificum frangebat pocula miles, ut phaleris gauderet equus* cælataque *cassis Romuleæ simulacra feræ, etc.*

Au reste, *cælatum*, ainsi que *toreuma*, est principalement employé à l'égard des vases. Très-souvent on trouve *argentum cælatum*. Suétone. *Nero* 47, *duo scyphos — quos Homericos a* cælatura *carminum Homericorum vocabat*, et Juvénal (12. 46) *multum* cælati, *biberat quo calcidus emtor Olynthi.*

(2) Presque de la même manière que Festus explique *ancaesa* : *A. dicta sunt ab antiquis vasa, quæ cœlata appellamus, quod* circum cædendo *talia fiant. Ipsum quoque* cælare *verbum ab eadem causa est dictum, d littera cum l permutata*

(3) Mais que penser de Quintilien, qui, après avoir déterminé si exactement la signification de ce mot, comme il a été dit plus haut, emploie *cælatura* dans un autre endroit, *II*, 4, 7, de manière que si ce mot doit avoir un sens, il faut l'entendre de toute autre chose que des bas-reliefs jetés en fonte : il prévient le reproche de l'abondance et de la richesse des idées dans les compositions des jeunes gens : *Materiam esse primum volo vel abundantiorem atque ultra quam oporteat fusam. Multum inde decoquent anni, multum ratio limabit, aliquid velut usu ipso deteretur; sit modo unde excudi possit, et quod exsculpi. Erit autem si non ab initio* tenuem nimium laminam *duxerimus, et* quam cælatura altior rumpat. Je ne saurois appliquer cela à la fonte, mais plutôt à une lame d'argent trop mince, qui, travaillée en bosselage trop élevé avec le poinçon, pourroit se rompre; alors l'idée principale des figures en relief seroit mieux conservée, que s'il falloit l'entendre d'un travail fait au burin.

(4) Principalement *L.* 3 3 vers la fin; par exemple, *S.* 55, *Bacchæ centaurique cœlati in*

comte de Caylus a réuni tous les passages où il en est question. Dans la persuasion que *caelare* signifioit *graver, gravure, ciselure*, il expliqua tous ces passages dans ce sens, jusqu'à ce que plusieurs le forcèrent de recourir aux bas-reliefs (1). Je dis, au contraire, dans les passages où il n'y a pas une détermination plus précise, *caelare* signifie des bas-reliefs, même en métaux; à la vérité, alors le *caelum*, ou le ciseau ne peut pas avoir lieu (2). Le comte de Caylus prétend même que le bouclier d'Achille ne doit avoir été orné que de figures en creux, parce que le poids en auroit été trop fort en fonte pleine, tandis que des plaques gravées en creux sont plus légères. Mais en considérant la fiction d'Homère, ainsi que la taille et la force gigantesque de ses héros, on ne doit s'arrêter ici ni à la pesanteur, ni à la légèreté, et il me paroît que dans ces anciens tems, des ouvrages en gravure, n'auroient pas assez fortement frappé les yeux. Enfin, on trouve des figures en relief, et non en creux, sur les plus anciens monumens connus dans l'Histoire de l'Art : le trône d'Amiclée, le coffre de Cypselus et d'autres. Lorsqu'Homère même fait paroître Athènes avec sa tête de gorgone, cette tête peut-elle avoir été gravée en creux? A mon avis, Homère a donc eu en vue un ouvrage en relief, en faisant la description du bouclier d'Achille; et conformément à l'usage de la langue, il ne peut être question d'un ouvrage en creux dans ce passage de Pline, (*L.* 17, 5, *S.* 3). *Terra post vomerem nitescens — qualem fons ingeniorum Homerus in armis a deo* cælatam *dixit*. Lorsque Pline dit ensuite des anciens vases faits par Mentor : *usque adeo attritis caelaturis, ne figura discerni possit*, cela pourroit peut-être s'entendre aussi de figures gravées en creux; cependant un bas-relief peu saillant et finement exécuté, peut, à la longue, s'effacer, sur-

scyphis, des bas-reliefs d'argent fondus dans des moules; dans tout ce chapitre, *cælare* a cette signification.

(1) Dans la *Dissertation de la gravure des Anciens*, *T. XXXII de l'Hist. de l'Acad. des Inscript. p.* 762 *et suiv.* Je puis aussi peu être de son sentiment, lorsqu'il prend le grand nombre d'ouvrages en relief cités par Pausanias, pour des ouvrages en creux.

(2) L'observation contenue dans la note (*), page 195, ne pourroit-elle pas encore servir à lever cette difficulté. (*Note du traducteur.*)

tout lorsqu'il se trouve sur un vase d'un usage journalier : cela est prouvé par les monnoies d'or et d'argent qui circulent long-tems dans le commerce. Lorsqu'il parle de figures dont on ne peut prendre l'empreinte, à cause de leur finesse, ce sont des bas-reliefs très-peu saillans. — *Scientia fingendi caelandique* doit s'entendre de moules et de fontes ; et *plasticae mater statuariae, sculpturae et cœlaturae*, s'y rapporte également.

Le mot *caelare* pourroit plutôt s'appliquer à des bas-reliefs sur des vases en terre cuite, comme dans ce passage de Pline, *L.* 35, 12. *Fastigia mira caelatura.* Les figures du bouclier de la statue de Minerve, de Phidias, étoient sans doute en relief et en or fondu, ainsi que les auteurs qui en ont parlé paroissent l'indiquer, et le mot *caelare* est même employé au sujet du marbre, *L.* 36, 5, *S.* 9, où il s'agit du Mausolée, ainsi que des colonnes du Temple d'Ephèse, *columnae caelatae*. Après tant d'indices, il n'est pas douteux qu'on ne doive pas entendre la gravure en creux, lorsque Pline parle même du verre : *aliud argenti modo caelatur.* (L. 36, 26. Caylus, l. c. p. 778. g.)

Pour revenir à ce que Pline a dit de la toreutique, il faut, pour en déterminer le sens, avoir égard en partie à l'usage de la langue, et en partie à ces circonstances, que la suite de son texte et la liaison des idées offrent à cet effet.

Lorsqu'on se rappellera que τορευειν et *toreuma* se rapportent à des fontes, sur-tout à des bas-reliefs en argent, il est décidé qu'il ne peut s'agir ni d'ouvrages du tour, ni de sculpture, exécutés avec le ciseau, mais uniquement de l'art de jeter des bas-reliefs en fonte. Quand dans le passage concernant Phidias, on trouve (1) qu'il est l'inventeur de la toreutique, il faut seulement l'entendre des fontes en bronze. On n'y voit pas clairement que ce passage doive être borné à des bas-reliefs. Cependant, avant et après ce passage, Pline ne parle que de figures en ronde bosse, et il y réunit son

(1) Pline, *L.* 34, 8. *S.* 19, 1. *Phidias — primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito judicatur.* Pline emploie *aperire* pour *monstrare*, *enseigner.* Mais on doit l'entendre de l'art qui fait des progrès vers la perfection.

assertion

assertion par *primusque ;* on peut donc presque croire, qu'ici il a employé pour la fonte en bronze en général, le mot *toreutique* dans son acception plus étendue ; et il aura voulu dire, qu'à juste titre, Phidias est regardé comme le premier grand maître dans l'art de jeter le bronze en fonte.

Peu après, ayant cité une suite d'ouvrages en ronde bosse de Polyclète, il ajoute que cet artiste avoit porté la toreutique à sa perfection. Je ne connois aucun bas-relief de Polyclète d'une certaine réputation, mais il dut sa célébrité à des ouvrages en ronde bosse.

Il y a encore un passage où il met la toreutique en opposition avec la peinture : et ici que signifie-t-elle encore, si ce n'est en général des figures en bronze (1)? Mais dans le même livre (2), où il dit que les Grecs parlèrent plus tard des peintres, que des statuaires en bronze, il réunit *statuarios ac toreutas.* Ces derniers peuvent être pris ici pour des artistes habiles à fondre l'or et l'argent ; on peut aussi entendre seulement des bas-reliefs ; cependant il me paroît presque plus vraisemblable, que Pline a regardé ces deux mots comme synonymes, sans attacher une intention particulière à chacun : c'est souvent sa manière, et c'est aussi celle à nous tous.

De tout ce qui précède, il résulte clairement que le mot *toreutice* ne peut servir de dénomination générale pour désigner l'art d'exécuter des figures non-seulement en bas-reliefs de fonte, mais aussi par les procédés du sculpteur et du statuaire, et en ce sens, ce mot seroit employé très-improprement ; mais je ne trouve aucune trace conforme à l'usage de la langue, qui prouveroit l'emploi de *toreutice* particulièrement pour la sculpture en bois, en pierre, en ivoire, ou en d'autres matières dures (3).

(1) *Neque in hac* (pictura) *neque in toreutice*, *L.* 35, *S.* 36, 8. Il est probable que Pline ne pensoit pas encore au marbre, puisqu'il en traite seulement dans le livre suivant.

(2) *S.* 34.

(3) Salmasius, *Polyh. p.* 737, a remarqué avec justesse que *toreuma*, ainsi que *toreutæ* et *cœlatores* ne concernent que des ouvrages en figures d'or et d'argent ; cependant à la fin il s'arrête à des figures de ronde bosse, sans faire mention des bas-reliefs. Mais lorsqu'il applique la toreutique de Phidias sur ces *toreumata*, comme

Le rapport qui existe entre la chose et les mots, si souvent confondus ensemble, m'engage à ajouter ici quelques remarques sur le *tornus* et τορνευειν, τορνουν. Le tour et l'outil du tourneur furent, sans contredit, connus dès les premiers tems. Si Théodore de Samos doit avoir inventé cet art, il ne faut pas faire plus de cas de cette notice, que de celles de tant d'autres inventeurs. Une très-ancienne mention de l'emploi de cet outil peut s'être trouvé quelque part dans les notices concernant cet artiste, ou il fut peut-être le premier à se servir de cet outil avec succès. Qu'il ait été imparfait, et que sa forme ait souvent varié, cela ne fait rien à la chose; il suffit qu'Homère indique beaucoup d'objets qui ne pouvoient être exécutés sans cet outil : par exemple, le grand nombre de meubles ronds en ivoire. La remarque suivante, que je trouve dans mon chemin, est singulière : Homère emploie le mot τορνουν, mais pour dire *arrondir* une chose, tandis que pour *tourner, travailler au tour*, il ne se sert pas de τορνωτος, mais de δινωτος (1).

si cet artiste avoit principalement excellé dans l'art de faire de petites figures en bronze, et que par ses succès il avoit inventé la toreutique et frayé le chemin pour la porter à la perfection : *hoc modo aperuisse toreuticen et viam ostendisse illi arti, quæ minora signa et sigilla in scyphis et poculis argenteis cælaret, quæ ars Græcis propriè* τορευτικη. Il faut convenir qu'en suivant ici mal-à-propos la dérivation, il n'a pas rendu le véritable sens de Pline. Je me suis trompé de la même manière dans ma *Dissertation sur l'ivoire des Anciens. Nov. Comment. T. I, P. II, p.* 115, en cherchant à fixer la signification de la toreutique.

(1) Τορνουν pour arrondir, *Il.* ψ, 255, lors des funérailles de Patrocle. De la manière que j'entends ce passage, on éleva une espèce de rempart en terre autour de l'endroit où le bûcher avoit brûlé, et qui avoit cinquante pieds en carré : τορνωσαντο δε σημα, presque comme Lucrèce 4, 362. *Fit quasi tornata, ut saxorum structa tuantur*, c'est-à-dire, rond. Τορνουν veut donc dire en général, *arrondir quelque chose*, ou *exécuter quelque chose de rond.* C'est sans contredit le même sens dans un autre passage où Ulysse construit son navire, *Odyssée E*, 249, il donna à la quille, ὁσσον τις τ' εδαφος νηος τορνωσεται ανηρ φορτιδος ευρειης, la forme de celle d'un grand navire de transport, (cela doit s'entendre suivant la construction usitée alors) εφ' ἰσον — επι τοσον εποιησατο την σχεδιην ευρειαν. Eustathe insinue l'arrondissement dans les deux passages : περιγραψεται (que le Scholiaste emploie aussi) η κατασκευασει εις το τορνοειδες, στρογγυλον. L'étymologue M. donne la même explication de τορνος du passage précédent d'Homère : τορνωσω, το περιγραψω και κατασκευασω. Comparez Hesych. L'étymologue M. dit aussi : τορνος, ξυλον στρογγυλον. Le mot dont Homère se sert pour désigner un ouvrage fait au tour, est δινωτος. Cela présuppose que ὁ δινος, qui signifie aussi un tourbillon, doit indiquer aussi l'outil du tourneur et son dérivé δινειν, tourner : voyez Eustathe *sur Homère, p.* 1207 *et suiv* Hesych. de δεινος, comme ce mot est communément écrit par erreur; dans Homère, *Il.* 3, 391. Εν θαλαμῳ και δινωτοισι λεχεσσι, d'un lit, dont les pièces, par exemple, les pieds, l'encadrement, etc. sont faits sur le tour. Eustathe et les grammairiens

Au reste, dans les tems postérieurs, l'usage de la langue a fixé le sens des mots τορνος, *tornus*, τορνευειν, pour désigner *tourner*, ou *les ouvrages faits sur le tour.* Il n'est pas besoin de preuves pour constater la certitude de cette signification (1). J'indiquerai plutôt quelques passages de Pline, où le mot *tornus* se trouve. Il est hors de doute que lui-même a aussi entendu par ce mot le tour, ou dans une acception plus propre, l'outil du tourneur. Il l'emploie en parlant de pierres creusées (2); ainsi qu'en disant de Thériclès (3), qu'il avoit fait des coupes de bois de térébenthine sur le tour. Mais comment faudra-t-il entendre ce mot, lorsqu'il dit *lapides* tornis *duriores* (4)? Il seroit plus naturel d'indiquer la dureté d'une pierre, en disant que le ciseau ne peut pas l'attaquer, que de dire qu'on ne peut pas la creuser. Pline se seroit-il servi du mot *tornus*, pour désigner un ciseau? Alors on pourroit d'autant moins blâmer Virgile de l'avoir employé en parlant de figures de bois

l'expliquent ainsi, et l'étymologue M. de δινωτος, où cependant une des explications ne porte que sur les pieds du lit qui sont ronds, ainsi que le fait aussi Hesychius. Dans un autre passage, *Odyssée* 19, 56, où il est question d'un fauteuil: κλισιην — δινωτην ελεφαντι και αργυρῳ, l'ouvrage de tour ne pourroit se rapporter qu'à l'ivoire, tandis que les autres pièces auroient été d'argent fondu ou travaillé en bosselage. Sans cela il faudroit croire qu'il eût seulement été arrondi. L'idée que δινωτη signifie, garni tout autour avec de l'ivoire, à-peu-près comme αμφιδεδινηται, *Odyssée* 8, 405, et *Il.* ψ, 562, est une rêverie grammaticale. Eustathe, *p.* 1715. *l.* 42, se formalise de ce qu'Oppien a dit δινωτος κυβος, parce que ce mot renferme l'idée de la rondeur, et qu'on ne pouvoit pas dire un dé rond; mais Oppien a probablement voulu parler d'un dé fait sur le tour: sans doute δινωτος signifie simplement *rond.*

(1) Bentley en a rassemblé des passages *sur Horace*, *p.* 702. Hesychius le confirme déjà: τορνος εργαλειον τεκτονικον, ῳ τα στρογγολα σχηματα περιγραφεται. De là τορνευειν, τορνευτης' τορνευτηριον est le fer tranchant ou le ciseau qu'on applique contre la masse montée sur le tour, pour l'arrondir et en abattre des copeaux. On trouve *forceps* dans Apulée, (voyez Salmasius, *l. c.*); cela paroît être la pointe de fer avec laquelle on assujétit la masse montée sur le tour.

(2) *L.* 36, 21, *S.* 44. *In siphno lapis est, qui cavatur* tornaturque *in vasa coquendis cibis utilia.* Mais *S.* 66, du verre, *aliud* torno *teritur* concerne probablement l'art de tailler le verre.

(3) *L.* 16, *S.* 56, 3. *Thoricles — calices ex terebintho solitus facere torno, per quem probatur materies.* Il y a τορευεσθαι chez Théophraste, de qui ce passage est emprunté. Il a déjà été remarqué que Pline a pris trop légèrement κυλικας Θηρικλειους (des vases, qui, en général, à cause de la ressemblance dans les formes ou du travail avec les premiers de ce genre, ont été désignés par le nom de l'artiste qui les avoit inventés et exécutés) pour les ouvrages de Thériclès, puisqu'on n'a des notions que de ses vases en terre cuite. Cependant je ne m'étendrai pas davantage sur les vases de Thériclès. Bentley et d'autres en ont beaucoup écrit. On peut voir Athénée, *XI. p.* 470. Hesychius de Θηρικλειος, et les écrits cités dans les notes et sur Thomas M.

(4) Pline, *L.* 36, 18, *S.* 29.

taillées en relief. Son *caelatum opus* est un ouvrage en relief, et *lenta* torno *facili super addita vites* étoit taillée avec le ciseau sur la coupe, par un berger, et toutes les difficultés disparoissent, dès qu'on a fait cette observation. Le γλοφανον de Théocrite y conduit également (1).

Qu'on défende tant qu'on voudra le *male tornatos incudi reddere versus* (Horace *A. P.* 441), il sera toujours très-vraisemblable que ce poëte ne s'est pas expliqué assez clairement : la correction de Bentley *ter natos*, ne me paroît pas heureuse ; et cependant je ne saurois admirer ce *tornatos*, qui présente l'idée d'un ouvrage fait sur le tour, replacé ensuite sur l'enclume pour recevoir une nouvelle forme. On travaille, à la vérité, le métal au tour ; mais cette allégorie seroit trop recherchée pour un poëte ; et supposé qu'un pareil ouvrage eût été manqué, on l'auroit plutôt jeté dans le creuset pour le fondre, que placé sur l'enclume pour le faire réduire en lame à coups de marteau. Il me semble que le poëte n'y regarda pas de si près, et qu'il parla seulement de vers faits (*versus factos, affabre factos*). Ensuite, pour y mêler l'idée d'un travail fait avec art, il se servit de l'expression connue, *tornare versus ;* et sans réfléchir au sens propre du mot, il y ajouta, *incudi reddere*, parce que *fingere, refingere* sont des expressions trop communes. De cette manière, Horace se seroit exprimé en poëte, à la vérité, sans l'exactitude qu'un artiste auroit mis dans le choix de ses expressions, mais dont il ne s'agissoit nullement ici.

(1) Je me suis trouvé deux fois dans l'embarras au sujet de l'explication de ce passage de Virgile, *T. I, p.* 27, et *T. IV in Add. p.* 212, 213, parce que je m'étois toujours imaginé que les mots devoient être pris dans leur véritable sens. Mais *cœlatum opus* est employé comme τορευμα, *travaillée en relief*, et *tornus* est le *cœlum*, *le ciseau* est ici l'*instrument tranchant* avec lequel les figures ont été sculptées en relief. La coupe offroit un cep de vigne qui s'entrelaçoit avec un lierre tournant tout autour, et formant une espèce d'entourage ; dans le champ du milieu se trouvoit un couple de figures. L'explication de Salmasius, que ce passage doit indiquer d'abord le travail de la coupe sur le tour, ensuite la sculpture des figures me paroît trop recherchée, quoique Bentley soit du même avis. Il est au reste vrai, que des coupes s'exécutent au tour, et que cela s'appelle *tornari ;* Sammonic. *de Medic.* 408. *Mollibus ex hederæ tornentur pocula lignis.* Mais cette double indication du travail, et l'expression seroient trop forcées, sur-tout dans la poésie bucolique.

On cite encore un vers de Properce (1), où *tornus* offre des difficultés. Ici je suis encore d'avis que ce poëte en a fait usage sans s'embarrasser de l'exactitude la plus scrupuleuse.

Les figures incrustées, pour en dire un mot en passant, peuvent avoir été très en vogue à Rome ; mais beaucoup de savans veulent les placer partout. *Inserta phialae Mentoris manu ducta lacerta:* (Martial *III*, 41), n'indique même selon toutes les apparences qu'un bas-relief. J'expliquerai de même seulement d'un bas-relief incrusté, le passage de Sénèque (Epist. 5.) *Argentum, in quod solidi auri cœlatura descenderit.* Suivant l'ancien Scholiaste, Salmasius rapporte à *opus emblematicum*, le passage des Métamorphoses d'Ovide, *Extantem signis cratera ;* et celui de Juvénal, (Sat. I, 76.) *Argentum vetus et stantem extra pocula caprum ;* mais je n'en vois pas la raison ; c'est un bas-relief presqu'en ronde bosse. Pourquoi voudroit-on entendre de figures incrustées *caelatores* et *argentum caelatum*, expressions employées par Cicéron ? Il ne peut être question ici que de ces bas-reliefs de fonte, dont j'ai parlé plus haut.

(1) *L. II*, *Eleg.* 34, 43. *Incipe jam angusto versus includere torno*, des vers élégiaques, au lieu de *tornare*, *ut breviores fiant*, à cause du pentamètre. L'image seroit donc, que le vers ressembleroit à un morceau de bois ou d'ivoire monté sur le tour. Je doute que Properce se soit formé ici une image si forcée. A mon avis il vouloit dire : *breviore*, ou *brevi spatio orbe*, *versus includere ;* en pensant au *versus tornare*, il en a pris l'application de la *breviore rotatione*, qu'a un plus petit bloc monté sur le tour. C'est donc la même signification que celle des mots cités de Gellius 9, 8. *Sententia detornata inclusaque verbis paucissimis.*

OBSERVATIONS

DE M. HAYNE,

SUR QUELQUES PASSAGES

DE

L'HISTOIRE DE L'ART.

OBSERVATIONS

DE M. HAYNE,

Sur quelques passages de l'Histoire de l'Art.

WINKELMANN. *Quand on lit dans les Anciens qu'Eumarus d'Athènes fut le premier artiste qui indiqua la différence du sexe dans la peinture, cela ne doit s'entendre que de la conformation du visage. Cet Eumarus vivoit avant Romulus, et peu de tems après le renouvellement des Jeux Olympiques.* Winkelmann détermine un peu arbitrairement, d'après Pline, l'époque où parut cet Eumarus, qui fit connoître ces deux genres de peinture, et imagina toutes les espèces de l'Art. Cimon alla plus loin, dessina des profils, exprima les articulations et les veines, et montra les plis des draperies. C'est vers le tems de Candaule que la peinture fut inventée, et on doit fixer à ce tems-là, ceux qui les premiers ont peint en couleur : Hygremon, Dinias, Charmas et les deux artistes déjà cités. Il y a deux époques dans l'art; la première tient à la Fable ; c'est celle de Dédale. La seconde est celle de Candaule, Roi de Lydie, qui fut privé de la vie par Gygès, 719 ans avant la naissance de J. C. Les Lydiens étoient dès-lors un peuple riche, grâces à leurs mines d'or et à leur commerce. On ne sait pas trop quelle défaite des Magnésiens (qui habitoient une partie de la Lybie) étoit représentée sur le tableau de Bularchus, que Candaule acheta au poids de l'or, car les deux prises de Magnésia sont postérieures à ce tems-là : l'une arriva sous Gygès, l'autre sous Ardys. Gygès envoya aussi six grands vases d'or, du poids de trente talens, à Delphes. L'Asie mineure renfermoit alors de beaux pays, où régnoient la richesse, le luxe et les arts. Tome I, p. 9.

Winkelmann. *A la même époque* (de Dédale) *vivoit Smilis, fils d'Euclès, de l'Ile d'Égine ; il fit deux statues de Junon, l'une* Page 101, t. II, Ire part.

pour Argos et l'autre pour Samos. Pausanias parle d'une manière plus précise, et dit que la vieille Junon de Samos étoit un ouvrage de Smilis ; que selon la singulière opinion de quelques personnes, son temple auroit été bâti par les Argonautes, et la statue de la Déesse y auroit été transportée d'Argos. Dans un autre endroit, où cet auteur parle aussi de la Junon d'Argos, il ne fait pas mention de Smilis ; et dans un troisième passage, il dit qu'on ne sait si Smilis a été plus loin que Samos et Elis. Si l'on compare Callimaque avec les relations que Clément d'Alexandrie a tirées des auteurs Samiens, et avec Pausanias, on verra que le passage de celui-ci, lorsqu'il dit que Smilis a vécu du tems de Dédale, doit être expliqué par la coutume de mettre tout ce qu'il y avoit d'antique dans l'art, sur le compte de Dédale et de son disciple. Samos étoit depuis long-tems habitée, mais elle ne se civilisa qu'après la prise de Troyes, l'an 1044 avant J. C. Homère ne fait aucune mention de cette île. Les historiens de Samos, dans Clément d'Alexandrie, disent que la statue de Junon n'a été érigée que 140 ans après la prise de Troyes.

Page 192. *Endœus fut un des élèves de Dédale, et, à ce qu'on prétend, celui qui le suivit en Crète.* Il étoit d'Athènes. On voyoit dans l'Acropolis à Athènes, une Minerve assise qui étoit de lui, et sur laquelle son nom étoit marqué. Athénagore parle d'Endœus, à l'occasion de la Minerve assise. Pausanias croit qu'une autre grande Minerve de bois, qui étoit à Érithrée, avoit été faite également par cet artiste. Elle tenoit un vêtement dans sa main, et avoit une boule sur la tête.

Page 193. *Il faut bien qu'Aristoclès, de Cydonia en Crète, ait vécu en ce tems-là, puisqu'on le place avant la révolution qui fit changer à la ville de Messine, en Sicile, son ancien nom de Zancle ; ce qui arriva avant la vingt-neuvième Olympiade. L'Hercule combattant contre l'Amazone Antiope, pour lui enlever sa ceinture, et qu'on voyoit à Olympie, étoit un ouvrage de ce statuaire.* Pausanias le place parmi les plus anciens artistes, mais il ne dit pas précisément qu'il ait précédé le tems où Zancle reçut des

Messéniens le nom de Messana, ce qui arriva dans la vingt-neuvième Olympiade.

Les artistes qui se distinguèrent ensuite, sont Malas, de l'île de Chio, son fils Micciades, et son petit-fils Anthermus. Celui-ci eut deux fils, qui fleurirent dans la soixantième Olympiade. L'un se nommoit Bupalus, l'autre portoit le nom de son père, et ils comptoient des artistes parmi leurs ancêtres, jusqu'à la première Olympiade. Page 194.

Winkelmann a tiré ce passage de Pline, qui détermine l'âge de Bupalus et d'Anthermus par celui d'Hipponax, qui vivoit vers la soixantième Olympiade : mais notre auteur va trop loin, lorsqu'il dit que l'art de faire des statues, remonte dans cette famille jusqu'à l'arrière-grand-père, et à l'origine des Olympiades, ce qui iroit à 240 ans pour trois générations. D'après le cours ordinaire de la vie, Malas a dû fleurir vers la trente-huitième Olympiade.

Ce fut aussi vers ce tems que fleurirent Dipœne et Scillis, que Pausanias fait mal-à-propos disciples de Dédale, à moins qu'il n'y ait eu un Dédale postérieur au premier. Page 195. Ils furent, à ce que dit Pline, les premiers qui se rendirent célèbres par leur travail en marbre; ils parurent avant le tems de Cyrus, environ vers la cinquantième Olympiade. Dipœne et Scillis étoient de Crète, mais ils habitoient ordinairement Sicyone, où ils firent entr'autres, un Apollon, un Hercule, une Diane et une Minerve. Ambracie, Argos et Cléonée, étoient remplies des ouvrages de Dipœne, au dire de Pausanias. Il nous décrit les statues des Dioscures, de bois d'ébène, à Argos : leurs cheveux étoient partie d'ébène, partie d'ivoire. Au reste, Pausanias ne laisse aucun doute sur le Dédale dont il veut parler, puisque, dans un autre endroit, il donne l'âge du second Dédale, qui vécut bien plus tard que Dipœne, et que d'ailleurs il ajoute que Dédale eut ces deux artistes (Dipœne et Scillis), de la fille de Gortyn. Quant à l'âge de ce second Dédale, il paroît qu'il fleurit vers la quatre-vingt-quatorzième Olympiade, puisque, selon Pausanias, il fit un trophée pour les Éliens, à l'occasion de leur victoire sur les Lacédémoniens, près d'Olympie, qui eut lieu à cette époque.

Page 195. *Ils eurent pour disciples, Léarque de Rhegium, dans la grande Grèce, Doryclidas et Dontas, tous deux Lacédémoniens, Tectéus et Angelion, qui firent à Delos une statue d'Apollon.* Pausanias dit seulement des deux derniers, qu'ils étoient les élèves des deux premiers artistes; mais il paroît que ce n'étoit que pour les flatter qu'on leur donnoit ce titre : ils étoient de beaucoup postérieurs. Pausanias nous nomme Callon d'Égine, comme un de leurs disciples : il y avoit à Trezène, une Minerve de cet artiste. D'après le dire du même auteur, il étoit contemporain de Canachus de Sicyone, qui fleurit vers la quatre-vingt-quinzième Olympiade. Pline place Callon sous la quatre-vingt-septième Olympiade, à la même époque d'Ageladas et de Polyclète.

Page 196. *On pourra sans doute placer dans le même tems (dans la soixante-quinzième Olympiade), Aristomédon d'Argos, Pythodore de Thèbes, et Damophon de Messène.* Le premier fit des statues pour les Phocéens, qu'on envoya à Delphes. En comparant Pausanias avec Hérodote, on voit qu'il vivoit peu de tems avant l'invasion des Perses, environ vers la soixante-quinzième Olympiade. On trouve à peine quelques ouvrages attribués à Damophon, (le seul artiste de Messène, dit Pausanias, qui mérite d'être cité), qui semblent avoir quelque teinte antique. Mais il paroît que c'est lui qui a restauré la statue d'ivoire de Jupiter. Il vécut par conséquent long-tems après Phidias. Damophon se rendit aussi célèbre par une Diane Laphria, qu'il avoit faite pour les Messéniens; et comme ceux-ci n'apprirent à connoître cette Déesse que depuis son séjour à Naupacte, chez les Étoliens, il est clair que Damophon ne parut que dans la quatre-vingt-unième Olympiade.

Page 197. *Laphaès de Phlius, auteur d'un Apollon, dans le style antique, et conservé à Égire, vécut vraisemblablement dans le même tems. Bientôt après se distingua Daméas, de qui on voyoit à Élis, la statue de Milon le Crotoniate; statue qu'il devoit avoir faite après la soixantième Olympiade.*

Pausanias cite seulement un Hercule en bois, comme un ouvrage antique de Laphaès, et une statue d'Apollon. Quant à notre auteur,

il fixe d'une manière singulière le tems où Daméas vivoit, lorsqu'il compte l'âge de Milon d'après celui de Pythagore, tandis que nous savons par Africanus, que Milon, dont Daméas fit la statue, obtint la palme, comme lutteur, dans la soixante-deuxième Olympiade. Ce que Winkelmann ajoute : *Comme avant la soixantième Olympiade on n'érigeoit pas à Élis des statues aux lutteurs*, n'est point du tout exact : Milon a remporté sept fois le prix de la lutte à Olympie, mais jamais celui du ceste ; et c'est de ce dernier genre de combat que Pausanias parle dans l'endroit auquel Winkelmann fait allusion.

Ensuite parurent Stomius et Somis, qui fleurirent avant la bataille de Marathon, ainsi que Callon, de l'île d'Égine, disciple de Tectéus (dans la quatre-vingt-septième Olympiade). Et peu après Callon d'Égine, l'on vit paroître un autre Callon d'Élis, qui s'illustra par trente-sept statues de bronze, représentant trente-cinq jeunes Messéniens avec leur instituteur, et un joueur de flûte, qui périrent dans un naufrage. Dans les précédentes éditions, Winkelmann avoit confondu ces deux Callon. Pausanias dit que Menechmus et Soïdas, l'un et l'autre de Naupacte, étoient contemporains du second Callon ; ainsi ces deux artistes appartiennent, de même que Callon d'Élis, à des tems postérieurs. Page 197.

Dans le même tems on vit fleurir encore Hégias d'Athènes (soixante-quatorzième Olympiade), et Agéladas d'Argos, maître de Polyclète (soixante-dix-septième Olympiade.) Pline place Hégias dans la quatre-vingt-quatrième Olympiade, au tems de Phidias et d'Alcamène, et Agéladas d'Argos, vers la quatre-vingt-septième. Pausanias prouve que ce dernier étoit plus ancien, puisqu'il fit une statue du triomphateur Timasithée, qui fut envoyée à Olympie : or, celui-ci périt dans une sédition à Athènes, dans la première année de la soixante-huitième Olympiade. Pausanias dit aussi que Hégias étoit contemporain de Onatas d'Égine, qui fleurit vers la soixante-quinzième Olympiade. Page 198.

Un de ses élèves (d'Agéladas), Ascarus (soixante-douzième Olympiade), fit à Olympie, un Jupiter couronné de fleurs. Pausanias Ibid.

dit expressément que ce Jupiter étoit un ouvrage d'Ascarus de Thèbes, disciple du Sicyonien, qui n'est point cet Agéladas qui étoit d'Argos. Cet ouvrage étoit antérieur à l'invasion des Perses, et par conséquent d'un artiste qui vivoit avant la soixante-treize et soixante-quatorzième Olympiade. Kühn croit que cet artiste étoit Cléon de Sicyone; mais Pausanias oppose expressément des ouvrages de ce Cléon, à ceux des Anciens. On trouve des ouvrages de lui, après la quatre-vingt-dixhuitième et la cent deuxième Olympiade. Dans un autre endroit, Pausanias dit encore que Cléon étoit élève d'Antiphanes, celui-ci un disciple de Périclès, et ce dernier, de Polyclète d'Argos. Antiphanes étoit d'Argos, Périclès étoit frère de Naucydes, fils de Mothon. Pline place Naucydes vers la quatre-vingt-quinzième Olympiade. Polyclète devoit donc être plus vieux de quelques Olympiades. Il faut prendre garde de ne pas confondre ce Polyclète d'Argos, avec le grand Polyclète de Sicyone, comme l'a fait Junius. Pausanias dit dans un endroit, « Polyclète d'Argos, » qui n'est pas l'auteur de la Junon d'Argos (un des plus beaux mor- » ceaux de Polyclète le Sicyonien), mais qui est disciple de Nau- » cydes; » c'étoit aussi le maître d'Aristocles et de Canachus.

Page 199. *Avant l'expédition de Xerxès contre les Grecs, les sculpteurs les plus renommés furent les suivans : Simon et Anaxagoras, tous deux d'Égine; Onatas, fils de Myron, pareillement Éginète; Dyonisius et Glaucus.* Selon Pausanias, on vit de Simon à Olympie, un homme avec un cheval; c'était un présent de Thormes, qui étoit au service des Rois Gélon et Hiéron, en Sicile; or, Gelon mourut et laissa le trône à son frère, la troisième année de la soixante-quinzième Olympiade. Le Jupiter d'Anaxagoras n'étoit pas, comme dit Winkelmann, à Elis, mais à Olympie. Nous avons vu plus haut, qu'Onatas étoit contemporain d'Hégias et d'Agéladas. Le Roi Hiéron, frère de Gelon, envoya par Onatas, des présens à Olympie, mais ce ne fut que son fils Dinomène qui les y fit parvenir. Hiéron gouverna depuis la troisième année de la soixante-quinzième Olympiade, jusqu'à la seconde de la soixante-dix-huitième; et c'est par cette époque qu'on peut déterminer celle de la vie

d'Onatas. Il y avoit à Delphes, de la main de cet artiste, un trépied d'or, que les Grecs y avoient envoyé après la bataille de Platée. Onatas peut donc être placé avec certitude après la soixante-quinzième Olympiade. Quant à Dionysius, il étoit d'Argos, et non de Rhégium, et Glaucus étoit également d'Argos, et non de Messène en Sicile. Pausanias fixe leur époque d'après celle d'Anaxilas, tyran de Rhégium, dans la première année de la soixante-seizième Olympiade.

Aristomède et Socrate parurent avant la quatre-vingt-sixième Olympiade. Page 159. Ils vivoient avant la deuxième année de la quatre-vingt-sixième Olympiade, année de la mort de Pyndare, qui avoit placé dans un temple, près de sa maison, une Cybèle faite par ces deux artistes.

OBSERVATIONS

OBSERVATIONS
DE LESSING
SUR L'HISTOIRE DE L'ART.

AVERTISSEMENT.

PARMI les vastes desseins qu'avoit conçus l'illustre LESSING, *il faut compter une nouvelle édition de l'*Histoire de l'Art, *avec des observations, des remarques et des additions. Il s'entretenoit souvent de cette entreprise favorite, avec ses amis, sur-tout depuis son voyage en Italie. Déjà même il avoit pris des arrangemens préliminaires avec un Libraire, lorsque la mort est venu l'enlever aux Lettres, qui déploreront long-tems sa perte.*

*Un de ses amis, ayant acheté une partie de sa bibliothèque, y trouva un exemplaire de l'*Histoire de l'Art, *édition de Dresde, rempli de notes marginales de la main de* LESSING. *Quelques-unes de ces notes avoient déjà été fondues dans l'ouvrage intitulé,* Laocon, *et dans les* Lettres sur l'Antiquité; *mais la plus grande partie paroissoit destinée à enrichir la nouvelle édition allemande, qu'il vouloit donner de l'*Histoire de l'Art *de* WINKELMANN. *L'ami de* LESSING *s'empressa de publier celles-ci; et nous en donnons la traduction, pour remplir la promesse faite lors de la publication du second tome de notre édition. On observera que les passages auxquels ces notes se rapportent, sont tirés de l'édition de Dresde, la première qu'ait publié* WINKELMANN, *qui a éprouvé beaucoup de corrections dans celles qui ont paru ensuite, et sur-tout dans la nôtre.*

OBSERVATIONS
DE LESSING
SUR L'HISTOIRE DE L'ART,
PAR WINKELMANN.

§. I.

Winkelmann remarque que les plus anciennes figures chez les Grecs, étoient semblables à celles des Égyptiens dans leur position et leur action; que Strabon semble néanmoins indiquer le contraire par un mot qui signifie *contourné* (σκολια ἐργα,), mais qui, chez lui, indique des figures qui n'étoient pas, comme dans les anciens tems, presque droites et sans mouvement, mais bien dans quelque position et action. Page 9.

Lessing. Cette explication est fausse (σκολια ἐργα), ne signifie pas autre chose ici, que *mauvais et misérables ouvrages*. Strabon veut parler d'ouvrages nouveaux, qu'il met en opposition, non pas avec les ouvrages des premiers tems de l'art, mais avec les meilleurs de l'antiquité.

§. II.

Winkelmann prétend que l'art, et sur-tout la sculpture, avoit commencé par des ouvrages en terre. Page 11.

Lessing : Le travail des plus anciens artistes en *poix*, méritoit aussi d'être remarqué. *Dédale* fit une statue d'Hercule en poix, en reconnoissance de ce que celui-ci avoit enterré son fils *Icare*. *Apollodor. L. II, de Deor. orig.* Cependant *Pausanias* (*L. IX, p. 731, ed. Kuhn*), dit que cette même statue étoit en bois. *Junius* oublie

aussi la poix lorsqu'il fait mention des différens matériaux, dont les anciennes statues étoient composées (*Lib. III, c. IX.*)

§. III.

Page 15. *Winkelmann* dit que parmi tant de découvertes, on n'a jamais trouvé aucune trace de statue en ivoire.

Lessing : On doit généralement douter que les Anciens aient travaillé des grands morceaux d'ivoire, il est probable que la plupart des prétendues statues d'ivoire n'avoient que le visage, ainsi que quelques autres parties, nues et visibles, travaillées en cette matière. *Pline* semble appuyer cette opinion, lorsqu'il dit (*L. XII, Sect.* 2) : *Antequam eodem ebore* NUMINUM ORA *spectarentur et mensarum pedes.* Les statues de Germanicus et de Britannicus, exécutées en ivoire, et qu'on promenoit aux Jeux Circéens, ne doivent pas avoir été bien grandes. Cependant d'autres doivent l'avoir été ; par exemple, celle de Minerve Alea, qu'Auguste porta de Tégé à Rome, et dont *Pausanias* dit expressément qu'elle étoit ἐλεφαντος δια παντος πεποιημενον.

Winkelmann. Les statues de cette espèce, dont les seules parties extérieures étoient de pierre, ont été appelées *akrolithi. Lessing :* Winkelmann n'en fournit pas la preuve.

§. IV.

P. 32, note 2. *Lessing.* La figure dans *Begev Thes. Brand. T.* 3, *p.* 402, n'est pas une momie. Les Égyptiens n'avoient pas, comme le dit Winkelmann, les os de jambes ployés en DEHORS, mais plutôt en AVANT, ainsi que *Pignorius* a cru l'avoir remarqué dans les figures de la Table Isiaque.

§. V.

Page 36. *Winkelmann.* Les sphinx des Égyptiens ont les deux sexes ensemble ; c'est-à-dire, qu'ils ont le devant féminin, et portent une tête de femme, et le derrière masculin, caractérisé par des testicules.

Personne n'avoit encore remarqué cela. J'ai avancé cette observation d'après une pierre du Muséum de Stoch, et j'ai expliqué par là, les passages jusqu'à présent inintelligibles du *Poëte Philémon.*

Lessing. Ou plutôt de *Strato* ou *Stratis. Athénée* rapporte deux fois le passage dont il est ici question : une fois dans le neuvième, et l'autre dans le quatorzième livre. Là il l'attribue à *Strato*, en ajoutant même qu'il est tiré de sa *Phénicide.* Ici il le donne à *Philémon :* il n'est pas douteux que cela ne soit par défaut de mémoire, à moins que ce ne soit une simple erreur du copiste. Puisqu'il rapporte d'abord le passage entier (et ici seulement les trois premières lignes), en désignant même l'ouvrage d'où il est extrait : la première supposition paroît mériter plus de croyance que la seconde. On chercheroit en vain ce passage dans les fragmens de *Philémon*, édition de *Clericus.* Mais je ne conçois pas pourquoi il n'a pas été compris jusqu'à cette découverte de *Winkelmann.* Voici ce passage : « Quelqu'un avoit pris un cuisinier qui n'employoit que des expressions d'Homère, que son maître ne comprenoit pas. Celui-ci s'écria : j'ai amené à la maison, non pas un cuisinier, mais un sphinx masculin. » Ne devroit-on pas de là, conclure tout le contraire de ce que Winkelmann veut avoir découvert? Car, c'est parce que tous les sphinx ont été regardés comme étant du sexe féminin, que le cuisinier inintelligible est appelé ici *sphinx masculin.*

Winkelmann. Les sphinx qui se trouvent aux quatre côtés de la pointe de l'obélisque du Soleil, et qui ont des mains humaines. Page 47.

Lessing : Le sphinx qu'on voit dans le tableau d'OEdipe, au tombeau de Nason, avoit des mains d'homme. (*Voyez* Bellori.) Il avoit en outre des ailes et étoit assis.

§. VI.

Winkelmann, en parlant d'une statue de bois, représentant *Apollon*, à Samos, dit que *Télécles* en avoit fait une moitié à Ephèse, et que *Théodore* avoit exécuté l'autre à Samos. Page 61.

Lessing : C'est entièrement l'opposé ; *Théodore,* à Ephèse, et *Télécles* à Samos. *Diodor. l. c.*

Page 61, n. 2. *Winkelmann* propose de lire le passage de *Diodore*, au lieu de κατα τεν ὀροφεν, de cette manière : κατα τεν οσχυν. — « Ou peut-être, observe *Lessing,* κατα τεν ὀρθην, c'est-à-dire, γωνεαν, ce qui diroit autant que προς ὀρθας γωνιας. La correction de Winkelmann ne vaut rien ; car κατα την ὀσφυν μεχρς των αιδοιων seroit un vrai contresens.

§. VII.

Page 77. *Note de Lessing :* Parmi les raisons pour lesquelles les Beaux-Arts n'ont pu atteindre à quelque perfection chez les Persans, on peut compter le peu de latitude qui leur étoit accordé ; mais la principale paroît avoir été, qu'ils n'employoient les arts qu'à la représentation de sujets guerriers et meurtriers. *Apud Persas,* dit *Ammianus Marcellinus* (*L.* 24, *c.* 6,) *non pingitur vel fingitur aliud, praeter varias caedes et bella.* C. Brissonius, *L.* 3, §. 92.

Page 120. A la remarque, « que les prix, dans les Jeux Panathéniens, à Athènes, étoient des vases de terre cuite, remplis d'huile, » *Lessing* ajoute la citation de *Pindare.* Nem. X, Epod. β.

§. VIII.

A la fin de la page 135. *Winkelmann* : C'est ainsi que *Polygnote* peignit le Pœcile à Athènes, et un bâtiment public à Delphes.

Lessing : Ces deux grandes peintures se trouvent décrites d'une manière très-circonstanciée dans *Pausanias, L. X.* Ainsi Winkelmann n'avoit pas besoin de nous apprendre ce qu'elles représentoient, d'après un ancien *scholiaste de Platon.* Les vers qu'il croit citer pour la première fois, se trouvent dans *Pausanias.*

Page 137. *Winkelmann* dit que la ville d'*Aliphera* n'a été célèbre, qu'à cause d'une statue de *Pallas,* exécutée en métal, par *Hécatodore* et *Sostrate ;* et s'appuie sur *Polybe.*

Lessing : Cet auteur n'en dit rien ; et Winkelmann auroit dû plutôt citer *Thespia*, qui a été fameuse, par une statue de Cupidon.

§. IX.

Note de Lessing : La prunelle plate, dans les anciennes statues de marbre, a fourni à Juvénal, un adjectif, qu'aucun des éditeurs modernes n'a suffisamment compris. *Sat. VII, v.* 125. Il est question de l'avocat *Æmilianus :* Page 180

> *— Hujus enim stat currus Atheneus, alti*
> *Quadrijuges in vestibulis, atque ipse feroci*
> *Bellatore sedens curvatum hastile minatur*
> *Eminus et STATUA meditatur proelia LUSCA.*

Statua lusca a toujours paru signifier une statue borgne, parce que, suivant les uns, cette statue, regardée de profil, ne présentoit qu'un œil ; ou bien, comme d'autres prétendent, parce que les chasseurs, pour viser avec plus de sûreté, ferment ordinairement une œil. D'autres veulent même qu'*Æmilien* n'ait eu vraiment qu'un œil. Mais tous ces traducteurs n'ont pas fait attention que l'artiste n'a pas coutume d'imiter les défauts de la nature, dans un monument d'honneur, et qu'il ne rend pas ceux qui pourroient défigurer tout le visage. Lusca veut dire ici, *vue creuse, foible ;* c'est ainsi que paroissent en effet toutes les anciennes statues, par leurs prunelles plates (1). L'ancien Scholiaste de *Juvénal* est seul tombé sur ce vrai sens, que les traducteurs n'ont pas compris. Statua lusca, dit-il, *cujus oculus introrsus cedit ;* dont les yeux dirigés en-dedans se retirent.

(1) *Juvénal, Winkelmann* et *Lessing*, paroissent tous avoir tort de se tourmenter tant dans l'explication d'un effet généralement observé dans les statues antiques, et qu'on doit voir avec peine, supprimé dans les modernes, puisqu'il caractérise particulièrement l'art de la sculpture, *qui n'étant que la représentation juste des surfaces, ne peut et ne doit rendre que ce que celles-ci offrent à la vue et au tact.* (Note du traducteur.)

§. X.

Page 198. *Winkelmann* remarque que la Vénus vêtue est toujours représentée en marbre avec deux ceintures.

Lessing : Les anciens sculpteurs ont donné à cette Déesse, une seconde ceinture, même lorsqu'ils l'ont représentée toute nue, ainsi qu'il conste par une épigramme de l'*Anthologie* (*L.* V, 19.) Mais il résulte de la même épigramme, qu'elle ne ceint pas toujours le bas-ventre, ainsi que veut l'assurer Winkelmann, puisque dans la statue qui s'y trouve décrite, cette ceinture pendoit du col sur la poitrine.

§. XI.

Page 203. *Winkelmann* semble être incertain sur ce qu'il doit faire du filet qui se trouve jeté sur le manteau d'une statue de femme, dans la *Villa* du comte *Fede.*

Lessing pense que c'est un *konopeum;* c'est-à-dire, un de ces filets fins dont on se servoit particulièrement en Égypte, pour se garantir des mouches et des puces. On ne l'étendoit pas seulement sur ceux qui dormoient; mais, suivant toute apparence, on sortoit même avec. Les Dictionnaires ne rendent, à la vérité, ce mot *konopeum*, que par celui de *rideau*, VELUM, PAPILIO; mais il est indubitable que c'étoit un filet tricoté. L'ancien commentateur d'*Horace* dans *Crucquius*, dit (sur *Epod. IX*, 16,) expressément : *Genus est retis ad muscas et culices abigendos, quo Alexandrini potissimum utuntur propter culicum illic abundantiam.* Et l'on n'a qu'à lire dans l'*Anthologie* (*L. IV, c.* 32) les trois écrits sur le *konopeum*, pour être convaincu de ce que j'avance. L'ancien Scholiaste de *Juvénal* l'explique par *lineam tenuissimis maculis* NAUCTUM. Au lieu de NAUCTUM, le Dictionnaire de *Faber* dit DISTINCTUM; mais il est visible qu'il faut lire NETUM, et que MACULÆ ne signifie pas ici *taches*, mais *mailles.* — *Henninius*, dans son édition de *Juvénal*, a métamorphosé ce NAUCTUM en VARIATUM, et par conséquent, a également mal compris ce MACULIS. — Je trouve aussi dans

dans *Josephus Laurentius de Re vestiaria, cap. I*, mention d'un habillement qui a beaucoup de rapport avec celui qui vient d'être décrit : Reticulum, dit-il, *etiam erat complicatum e funiculis, instar retis totum corpus ambiens. Haec vestis vaticinatoria.* Polluci. Mais je ne puis pas trouver ce passage dans *Pollux*.

§. XII.

Winkelmann observe qu'on a donné souvent dans les statues des Dieux, une *couleur hyacinthe* aux cheveux. Il s'appuie sur un passage de *Pindare*. Page 207

Lessing : Ce passage ne se trouve pas Nem. 7. Mais Isthm. 7. *Ant.* β, et dit : ἰοϐοϛρυχοισι Μοισαις, d'après la manière de lire d'*Erasme*, suivant *Schmid :* et d'après l'autre manière, ιοπλυκαμοισι, qui est aussi attribuée aux Muses, *Pyth. I, Str. I.* Au reste, ἰον a toujours signifié une *violette*, et jamais une hyacinthe ; ainsi ces cheveux étoient *de couleur violette*.

§. XIII.

Winkelmann dit que la peinture qui reste du tombeau des *Nasons*, est la seule qui représente Œdipe à côté du sphinx ; elle se trouve placée dans une des salles de la villa *Altieri*. Page 267

Lessing : J'observe que du tems de *Bellori*, il y avoit trois de ces peintures, c'est-à-dire, outre celle dont il est question, une chasse aux tigres avec des miroirs, et une autre qui représentoit un cheval : *Altieri* les avoit fait enlever du tombeau des Nasons, et transporter dans sa villa. Le tems a dû détruire les deux dernières. Voy. Bellori, *Descript. sepulcri Nasonum*, *ap.* Græv. *p.* 1039.

Dans le même endroit, *Winkelmann* dit que le fragmen d'une peinture antique au Palais Farnèse, dont parle *Du Bos*, (*Réflex. T. I, p.* 351) n'est pas du tout connu dans Rome.

Lessing : Cependant ce n'est pas une invention de *Du Bos*, puisque *Bellori* en fait également mention. *Du Bos* dit : On voit

encore au palais Farnèse un morceau de peinture antique, trouvé dans la vigne de l'Empereur Adrien, à Tivoli. « Et *Bellori*, (*Introduct. ad picturas antiquas* Nason) *in palatio Farnesiano Romae cernitur elegantissima pictura, ex villa Adriani eo translata quae encarpis adornata est, exhibens larvam et duos pueros, necnon dimidiam nympham et dimidium equum ex umbra frondium arborumque prodeuntes, quas figuras Vitruvius vocat monstra et dimidiata sigilla et Itali* GROTTESCHE.

§. XIV.

Page 275. *Winkelmann* trouve l'opinion d'*Athenée* très-mal fondée (*Deipnos. L.* 13, *p.* 604. *B.*) qu'un Apollon soit regardé comme mal fait, si au lieu de cheveux noirs on lui en donne de *blonds*.

Lessing ajoute : *Athenée* dit χρυσεας κομας. *Dolce* a mieux compris ce passage que Winkelmann. (*Dialogo della pittura*, *p.* 183.)

Page 316. Au sujet de *Scelmis* de *Callimaque*, *Winkelmann* croit qu'il faut plutôt lire *Smilis*. Il dit dans la note, qu'on voit dans les *Remarques de Bentley*, sur ce passage (FRAGM. 105, *p.* 358) quelques conjectures tant d'autres que de lui sur ce nom.

Lessing : Je trouve que déjà *Pomponius Gaurikus* (*de sculpt. cap. XVII*) avoit pris le *Scelmis* de *Callimaque* pour *Smilis : Clarus et in Samo Smilis Æginensis, quem Callimachus Scelmin appellavit.* Cette opinion, que *Kühn* (*ad* PAUSAN. *VII*, *p.* 531), rejette sans dire si quelqu'un et qui l'a provoquée, a été dernièrement adoptée par *Wesseling* (*Probab. cap.* 34), et c'est, sans doute, de celui-ci que *Winkelmann* l'a empruntée.

§. XV.

Page 319. Au sujet des *Écoles de l'art* de l'antiquité, *Lessing* rapporte ce qui suit : « Si suivre une école, se dit des artistes qui suivent un certain style et l'enseignent, on peut dire que celle de Corinthe n'en étoit pas une de cette espèce. Parce que nous ne lisons nulle

part que les chef-d'œuvres de Corinthe aient eu un style particulier τροπον της ἐργασιας, comme l'appelle *Pausanias*. Le style des artistes Corinthiens a été compris d'abord dans celui Helladique, et ensuite dans le style attique.

Winkelmann auroit dû poser pour base de son chapitre sur les écoles grecques, le passage de *Pline*, (*L.* 35, *c.* 36); et il n'auroit pas donné pour écoles, les endroits où l'on ne faisoit que beaucoup travailler. Car *Pline* dit qu'il n'y eut d'abord que deux écoles en peinture, l'Helladique et l'Asiatique, jusqu'à ce qu'*Eupompe* eut occasionné une division dans la première, et que l'école Helladique fut subdivisée en Sicyonienne et en Attique. Déjà de ce témoignage de *Pline*, il résulte que les écoles Æginétiques et Corinthiennes n'étaient pas dans le sens supposé. Pourquoi cet auteur ne cite-t-il pas du tout celle d'Asie ou Ionique? Sans doute, pour ne pas mettre d'incertitude dans son système favori « Que l'art et la liberté ont toujours marché du même pas. » Le principal siége de l'école Ionique, paroît avoir été Rhodes. Page 320. n. 3.

Winkelmann croit que déjà, dans les tems les plus reculés, il existoit une école de l'art dans l'île d'*Ægine*, à cause des notions qu'on a en Grèce de tant de statues antiques dans le style æginéte. Il est vrai, dit *Lessing*, que *Pausanias* dit ὁ αἰγινητικος καλȣμενος ὑπο Ἑλληνων. Cependant l'on n'est pas autorisé à en faire une école particulière, si l'on ne veut entièrement rejetter le témoignage de *Pline*. L'on doit plutôt chercher à rapprocher *Pausanias* avec *Pline* : ce qui peut le mieux s'effectuer, lorsqu'on adoptera l'idée que par la dénomination de style æginéte, on n'a voulu que distinguer quelques anciens ouvrages qui avoient été faits long-tems avant l'établissement d'aucune espèce d'école ; parce qu'on ne peut généralement admettre les écoles dans le vrai sens, avant que l'art ne fût parvenu à une certaine perfection, et jusqu'à ce que les maîtres eussent commencé à travailler sur des bases solides, et chacun d'entre eux d'après ses propres principes (1). Ainsi l'on appeloit chez Page 321.

(1) On doit être étonné de voir des connoisseurs aussi distingués dans l'art que l'étoient les *Winkelmann*, les *Lessing*, s'appesantir si sérieusement sur l'origine des écoles, styles et systèmes,

les Grecs, les ouvrages de cette époque, *aeginétes, attiques,* ou *égyptiens*, ainsi qu'il conste du passage de *Pausanias* (*L. VII, p.* 533). Mais le traducteur latin paroît ne l'avoir pas compris.

Page 327. A ce qui est dit, « Que même les femmes qui s'enfuirent avec leurs enfans d'Athènes, à Trézène, eurent part à la gloire d'être honorées publiquement par des statues; « *Lessing* ajoute : Pas toutes, mais les plus distinguées d'entre elles, ainsi que *Pausanias* le rapporte lui-même dans la suite du passage indiqué (*L.* 2, *p.* 185). »

§. XVI.

Page 353. *Lessing* remarque ce qu'il a déjà rappelé dans son *Laocoon*, *p.* 295, que *Tauriscus* n'étoit pas natif de *Rhodes*, mais de *Tralles* en Lydie. On peut attribuer l'erreur de *Winkelmann* à ce qu'il s'est souvenu avoir lu dans *Pline*, au sujet de ce chef-d'œuvre : *Ex eodem lapide Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci.* Cet ouvrage fut transporté de Rhodes à Rome. *Apollonius* et *Tauriscus* étoient frères; ils avoient une si haute considération pour leur maître dans l'art, qu'ils ont préféré, sur leurs ouvrages, prendre son nom que celui de leur père. *Pline* ne peut avoir pensé autre chose, lorsqu'il dit, en parlant d'eux : *Parentum ii certamen de se facere. Menecratem videri, professi, sed esse naturalem Artemidorum.*

Page 357. A l'article où suivant *Winkelmann*, les artistes asiatiques ont disputé la prééminence à ceux qui étoient restés en Grèce, *Lessing* désireroit voir une autre citation que celle de *Théophraste*. Il est impossible, dit-il, que *Winkelmann* l'ait relue, car il n'auroit pas laissé passer CAP. ULT. ce qui ne peut avoir rapport qu'aux éditions faites avant *Casaubon*, lequel a ajouté à la sienne, ainsi

leurs recherches auroient dû leur prouver combien ces choses sont contraires et presque nulles dans le sens sublime des beaux-arts. La première école a été la nature, les premiers maîtres, ceux qui l'ont le mieux observée et expliquée; les plus grands artistes, ceux qui l'ont le mieux imitée, les plus grands chef-d'œuvres, ceux où l'on admire la nature et ses effets, sans y reconnoître ni s'occuper d'écoles, de manières, de maîtres, ni de systèmes. (*Note du traducteur.*)

qu'on le sait, encore cinq chapitres, d'après un manuscrit d'*Heidelberg :* le passage, dont il est question ici, se trouve dans les éditions plus modernes au chapitre vingt-troisième. En second lieu, et c'est ce qui est essentiel, il est impossible qu'il ait voulu proposer comme une preuve admissible, ce que *Théophraste* met dans la bouche d'un fanfaron. « Un fanfaron (ἀλαζων), dit *Théo-* » *phraste*, se vantera d'une chose et d'autre; il racontera au pre- » mier qu'il rencontrera, qu'il a servi sous Alexandre; combien il » a apporté avec lui de vases riches; il assurera que les artistes » d'Asie sont infiniment préférables à ceux d'Europe. » Le tout pour relever d'autant plus la valeur des vases qu'il a apportés de ses campagnes asiatiques. — Que prouve donc cette charlatanerie en faveur de l'opinion de Winkelmann? absolument le contraire de ce qu'il avance.

Winkelmann parle de la statue de *César* à cheval, qui se trouvoit devant le temple bâti par lui, à Vénus, et dit : « Il paroît par un passage de *Stace*, que le cheval étoit de la main du célèbre *Lysippe*, et avoit été apporté de la Grèce. » — Il semble, ajoute *Lessing*, avant tout, que le passage de *Stace*, dont il est question, est supposé, ainsi que *Barth.* N. *Heinsius* et d'autres l'ont reconnu. Voy. SYLVAR. *L. I.* 1. *v.* 85, *c. f.* SUETON. *cap.* 61, *in* CÆSARE » et PLINE, *L. VIII, cap.* 42. Page 382.

§. XVII.

Caligula enleva entre autres choses, dit *Winkelmann*, aux Thespiens, leur fameux *Cupidon* de *Praxitèle*, que *Claude* leur rendit, et que *Néron* reprit de nouveau. Page 391.

Lessing : Parmi les précieux chef-d'œuvres que *Verrès* vola en *Sicile*, sur-tout à Messine, se trouvoit aussi un *Cupidon* de *Praxitèle*, exécuté en marbre et pareil à celui que cet artiste avoit fait pour les Thespiens, et dont l'un étoit probablement la copie de l'autre. Ceci se trouve clairement exprimé par ces mots de *Cicéron*, (*L. IV*, *in* VERREM) : *Unum Cupidinis marmoreum*

Praxitelis — idem opinor, artifex ejusdem modi Cupidinem fecit illum qui est Thespiis, propter quem Thespiae visuntur. L'un se trouvoit à Messine en Sicile; l'autre à Thespiæ ou Thespia en Béotie, tous les deux du même *Praxitéle.*

D'après cela, je commence par corriger d'abord un passage de *Pline* l'ancien (*L. XXXVI, c.* 4, §. 5) : *Ejusdem* (*Praxitelis*) *est Cupido objectus à Cicerone Verri, ille propter quem Thespiae visebantur, nunc in Octaviae Scholis positus.* Voilà ce que portent toutes les éditions, même celle d'*Hardouin.* Mais je soutiens, suivant le passage de *Cicéron*, qu'on doit lire UT *ille propter quem*, etc. et entendre également ici deux statues différentes de Cupidon, parce qu'il est faux que celle que *Cicéron* reproche à Verrés, soit la même que les habitans de Thespia ont honorée. *Cicéron* distingue l'une et l'autre, et dit seulement que toutes les deux étoient du même artiste, et peut-être exécutées d'après la même idée.

J'arrive actuellement à l'erreur de *Winkelmann.* « *Caligula,* » dit-il, enleva entr'autres aux Thespiens, leur fameux Cupidon » de *Praxitéle*, que Claude leur rendit, et que Néron reprit de » nouveau. » — Il s'appuie à cet effet sur *Pausanias.* Mais il a trop légèrement parcouru cet auteur, et n'a certainement suivi que *Hardouin*, dans sa remarque sur le passage de *Pline. Pausanias* dit cela, non pas du Cupidon de marbre, fait par *Praxitéle*, mais de celui exécuté en métal par *Lysippe.* Je ne nie pas que les mots de *Pausanias* ne soient tant soit peu équivoques; mais ce double sens disparoît bientôt, lorsqu'on les examine attentivement dans leur ensemble, et qu'on les compare avec le passage de *Pline. Pausanias* dit, *L. IV, p. m.* 762, Θεσπιευσι δὲ ὕστερον χαλκοῦν εἰργάσατο Ἔρωτα Λύσιππος, καὶ ἔτι πρότερον τούτου Πραξιτέλης, λίθου τοῦ πεντελησίου. Καὶ ὅσα μὲν εἶχεν ἐς Φρύνην καὶ τὸ ἐπὶ Πραξιτέλει τῆς γυναικὸς σόφισμα, ἑτέρωθι ἤδη μοι δεδήλωται. Πρῶτον δὲ τὸ ἄγαλμα κινῆσαι τοῦ Ἔρωτος λέγουσι Γάϊον δυναστεύσαντα ἐν Ῥώμῃ. Κλαυδίου δὲ ὀπίσω Θεσπιεῦσιν ἀποπέμψαντος, Νέρωνα αὖθις δεύτερα ἀνάσπαστον ποιῆσαι· καὶ τὸν μὲν φλὸξ αὐτόθι διέφθειρε. Je ne puis m'empêcher de citer d'abord la traduction latine d'Amasæus, parce qu'il a pris à contresens les mots sur lesquels mes preuves se trouvent fondées : *Thespiensibus post ex aere Cupidinem*

elaboravit Lysippus, et ante eum e marmore Pentelico Praxiteles. De Phrynes quidem in Praxitelem dolo alio jam loco res est a me exposita. Primum omnium e sede sua Cupidinem hunc Thespiensem amotum a Caio Romano Imperatore tradunt; Thespiensibus deinde remissum a Claudio. Nero itero Romam reportavit; ibi est igni consumtus. Je dis qu'*Amasaeus* a faussement rapporté πρωτον ἀ Γαιον, puisqu'il auroit dû le rapporter à ἀγαλμα. *Pausanias* veut dire : Déjà avant le Cupidon de métal que *Lysippe* fit pour les Thespiens, ils en avoient exécuté un en marbre pentelique, par *Praxitéle.* Ce qui est arrivé à ce dernier, continue-t-il, et la ruse dont Phryné se servit envers Praxitéle, je l'ai déjà raconté dans un autre endroit. Mais quant au premier, (c'est-à-dire, le Cupidon de *Lysippe*, pas le premier par rapport au tems, mais le premier dans la citation de *Pausanias*), il doit avoir été enlevé aux Thespiens, par Caius Caligula, rendu par Claude, mais emporté pour la seconde fois à Rome, par Néron, où il fut détruit par l'incendie. Mon avis est que ce καὶ τον μεν, indique suffisamment que πρωτον, ainsi que je l'ai dit, doit se rapporter à ἀγαλμα.

Mais en mettant même de côté cette critique de mots, il résulte déjà de ce que cette statue enlevée et transportée à Rome, y fut consumée par l'incendie, qu'elle ne pouvoit pas être l'ouvrage de *Praxitéle.* Elle a été brûlée, et sans doute, dans cet incendie terrible que Néron alluma lui-même. Mais si elle fut brûlée alors, comment pouvoit-elle encore exister du tems de *Pline*, et se voir dans LA SCHOLA OCTAVIÆ? et cependant *Pline* en fait clairement mention dans le passage cité.

Tout bien considéré, il faut se figurer la chose de cette manière : Que *Praxitéle* avoit exécuté plus d'un Cupidon, et d'après plus d'une idée. L'un lui a été soustrait par Phryné; un autre, qui étoit tout nud, étoit possédé par la ville *Parium* en Mysie, dont *Pline* parle également : Hejus en avoit un troisième à Messine; c'est celui que Verrés s'appropria; et le même artiste en avoit exécuté un quatrième pour les Thespiens (1), qui passa aussi à Rome. Mais

(1) Ne seroit-ce pas la statue que Phryné lui avoit soustraite, comme *Strabon* en fait mention,

ce n'étoit pas celui qui y fut apporté d'abord par Caligula, et ensuite par Néron; parce que celui-ci étoit un ouvrage de métal fait par *Lysippe*, qui fut détruit dans le grand incendie, sous Néron. Ainsi, dans les tems de *Pausanias*, les Thespiens n'avoient plus ni la statue de *Praxitéle*, ni celle de *Lysippe*, mais ils se contentoient, ainsi que *Pausanias* le dit encore, d'un ouvrage de *Menodore* d'Athènes, qui étoit exécuté d'après celui de *Praxitéle*.

Page 391, n. 6. Ce que *Winkelmann* oppose dans cette remarque à *Bianchini*, n'est pas très-concluant. Il est vrai que *Pline* ne fait pas non plus mention de la *Pallas* d'*Evodius* (1), de l'*Hercule* de *Lysippe*, qui furent aussi portés à Rome. Mais ces statues ont-elles existé encore dans le tems de *Pline?* Ne peuvent-elles pas également avoir été détruites, ainsi que le *Cupidon* de *Lysippe*, dans ce grand incendie de Néron? *Tacite* (*Annal. L. XIV, c.* 41), dit positivement qu'il a dévoré une quantité d'anciens chef-d'œuvres. C'est dans cet incendie que s'écroula le temple antique d'Hercule qu'*Evander* avoit construit. Il est bien probable que l'Hercule de *Lysippe* étoit enfermé dans ce temple!

§. XVIII.

Page 394. *Lessing :* Je ne comprends pas comment deux connoisseurs de l'antiquité, comme *Stosch* et *Winkelmann* peuvent être incertains sur ce que le gladiateur Borghèse doit représenter. Si ce n'est pas la statue de *Chabrias*, qui s'est tant distingué dans la même position au combat de Thèbes contre Agésilas; c'est toujours la statue d'un athlète qui a voulu être représenté comme vainqueur, de préférence dans cette posture, que *Chabrias* avoit mise à la mode (2). Ils auroient dû seulement se rappeler le passage

L. IX, mais qui n'attribue pas cette histoire à Phryné, mais à Glycère. Voyez *Manutii*, *Commentar. in L. IV, act. in Verrem.*

(1) L'artiste qui a exécuté cette statue, ne s'appelle pas *Evodius*, mais *Eudorus*, et c'est le même que *Winkelmann* lui-même, *p.* 317, place parmi les disciples de *Dédale.*

(2) On voit que lorsque *Lessing* écrivit cette remarque, il n'avoit pas encore adopté son idée avec cette assurance, qu'il a montrée depuis dans son *Laocon*, *p.* 286. Il est notoire, au reste, qu'il l'a de nouveau supprimée entièrement dans le tome deuxième des *Lettres sur l'Antiquité*, *p.* 39, après qu'elle lui eut donné occasion à divers éclaircissemens très-spirituels.

dans

de *Nepos*, dans la vie de *Chabrias* (*cap. I*) : *Namque in ea victoria, etc.* (1). »

A l'article *Diogène*, dans la seconde table, où il est question qu'il a exécuté les *Caryatides* au *Panthéon d'Athènes*, *Lessing* a effacé ces deux derniers mots, et a ajouté : « Il conste par cette faute et d'autres d'une sottise égale, que *Winkelmann* n'a pas fait lui-même cette table. »

(1) *Winkelmann* observe lui-même, à l'endroit cité, que le visage du gladiateur de Borghèse, est visiblement formé d'après la ressemblance d'une personne désignée. *Lessing* a jugé pouvoir tirer parti de cette assertion, pour sa prétendue découverte : Que ce soi-disant lutteur représente réellement une personne déterminée, c'est-à-dire, *Phidias*. On trouve, au reste, les remarques les plus instructives sur cette statue, dans la collection des *Dissertations sur l'Antiquité*, par le conseiller *Hayne*, *p.* 229, ainsi que dans l'ouvrage estimable de M. *Ramdohr*, sur la peinture et sculpture, à Rome, *T. I*, *p.* 326, et la *Dissertation* de M. *Moser*, inttiulée, *Virgile* et *Tintoret*, dans le *Journal de Berlin*, *sept.* 1787, *p.* 207.

EXPLICATION

DES PLANCHES,

VIGNETTES ET FLEURONS.

EXPLICATION
DES PLANCHES,
VIGNETTES ET FLEURONS.

TOME PREMIER.

Frontispice. BUSTE de Winkelmann, gravé d'après le dessin de Salésa, fait sur le tableau de Mengs, qui appartient à M. le Chevalier d'Azara, Ministre plénipotentiaire du Roi d'Espagne à Paris. N°. 1.

Au titre du premier volume. Deux têtes gravées d'après une médaille antique de la collection de Stosch : cette planche a été donnée par Winkelmann, à la tête de l'édition allemande de l'*Histoire de l'Art*, et dans ses *Monumenti inediti*. Dans ce dernier ouvrage, il désigne, sous le nom d'*Ulysse*, la tête de vieillard, et sous celui de *Diomède*, celle du jeune homme. D'autres auteurs prétendent que c'est *Ulysse* et *Télémaque*, comme le fait remarquer Huber, dans l'explication des planches (1). Le bonnet que porte *Ulysse*, est celui que lui donnent les peintres, selon St. Jérôme (2), c'est-à-dire, une moitié de globe, que les Grecs ou les Romains nommoient THIARRÉ, ou GALERUS, bonnet de peau. Nicomaque, selon Pline (3), fut le premier qui le représenta avec cette coiffure. C. F. N°. 2.

Page x. Pierre gravée qui se trouvoit au cabinet d'Orléans : elle représente un Roi de Perse. *Voy.* tome premier, page 208, et la note 2 de la même page. N°. 3.

Page xj. Morceau d'ornement en bois, qui étoit dans le chœur des Bénédictins de Pérouse : cet ornement est fait d'après un dessin de Raphaël. Nous nous sommes réservé (tome second, première partie, page 582, note 4) de rapporter ici le fragment d'une lettre adressée à Jacques Ziegler, par Celio Calcagnini : elle est sans date, et peut servir de complément à l'éloge que N°. 4.

(1) *Tome* 3, *page* 288.

(2) *Epist.* 64. ad Tabiolam, *n°.* 15, *op. tom. I, col.* 360.

(3) Voyez ci-devant *tome second, première partie, pag.* 301.

Vasari (1) et ses commentateurs font de l'immortel Raphaël, à l'occasion de ses ouvrages en architecture, lorsqu'il fut question de rebâtir la ville de Rome sur ses anciens plans. C. F.

Vir prædives, et Pontifici gratissimus Raphael Urbinas, juvenis summæ bonitatis, sed admirabilis ingenii. Hic magnis excellit virtutibus, facile pictorum omnium princeps, seu in theoricen, seu praxin inspicias. Architectus vero tantæ industriæ, ut ea inveniat, ac perficiat, quæ solertissima ingenia fieri posse desperarunt. Prætermitto Vitruvium, quem ille non enarrat solum, sed certissimis rationibus aut defendit, aut accusat : tam lepide, ut omnis livor absit ab accusatione. Nunc vero opus admirabile, ac posteritati incredibile exequitur (nec mihi de basilica Vaticana, cujus architecturæ præfectus est, verba facienda puto) sed ipsam plane Urbem in antiquam faciem, et amplitudinem, ac symmetriam instauratam magna parte ostendit. Nam et montibus altissimis, et fundamentis profundissimis excavatis, reque ad scriptorum veterum descriptionem, ac rationem revocata, ita Leonem Pontificem, ita omneis Quirites in admirationem erexit, ut quasi cælitus demissum numen ad æternam Urbem in pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant. Quare tantum abest ut cristas erigat, ut multo magis se omnibus obvium, et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem, aut colloquium refugiens : utpote quo nullus libentius sua commenta in dubium, ac disceptationem vocari gaudeat, docerique, ac docere vitæ præmium ducat.

N°. 5. *Page xxij.* Médaille de bronze de la grandeur de l'original qui a appartenu à l'abbé *Visconti*. Il en est parlé tome 2, première partie, page 439, note 3, où il est dit que c'est le seul monument qui nous offre, d'une manière certaine, le vrai portrait de *Britannicus*, parce qu'on ne doit pas faire grand cas des médailles grecques, dans lesquelles ses traits sont peu fidèles, et qui étoient faites loin de la capitale. La figure armée qui se voit au revers, peut être regardée comme celle de *Mars*. Notre auteur avance (2) que ce Dieu n'est pas représenté avec la barbe : mais à présent nous pouvons dire le contraire, et avec bien plus de certitude, depuis la découverte faite en 1781, de la petite statue de *Mars Ciprius*, en marbre blanc : c'est ce qu'a bien observé le Comte Ranghiasoi, en publiant cette figure, par le moyen de la gravure, et l'accompagnant de

(1) *Epist. lib. 7, page* 101. Basileæ, 1544. (2) *Tome 2, première partie, page* 319.

savantes réflexions : premièrement, dans une Dissertation jointe au Recueil des *Opusculi scientifici del P. Mandelli* (1), et ensuite dans les additions et corrections qu'il y a faites, publiées à Pérouse en 1784. Il y prouve que la statue dont il est question, ne peut être qu'un Mars, et même, selon quelques apparences, une copie de cette fameuse figure gigantesque du Capitole, qu'on a donné jusqu'ici pour un Pyrrhus (2), et que Winkelmann croit être un Agamemnon. Voyez l'endroit déjà cité. *Visconti* avoit déjà fait part de cette conjecture, en confrontant cette statue avec le Mars que l'on voit sur les monnoies des Mamertins et des Brusiens. Il regardoit de même, comme un Mars, cette statue du palais Borghèse, dont l'estampe a été donnée par Lens (3), et qui est presque semblable à celle du Capitole, excepté dans les jambes, qui, dans cette dernière figure, sont nouvellement restaurées; tandis que la tête en est antique, et que celle de la première, est moderne. D'après ces observations, on voit que les pierres de la galerie du grand-Duc à Florence, données par Gori (4), pour le portrait de Pyrrhus, ainsi que d'autres figures qui ont les mêmes traits, ne sont autre que le Dieu Mars. Or, si la médaille que nous donnons ici, offre réellement une tête de *Mars*, la conjecture de Ranghiasci, qui prétend que l'on n'a donné une barbe à cette Divinité, que depuis Adrien, tombe d'elle-même; il voit dans cette barbe quelque chose de peigné et de postiche qui étoit propre à celle de cet Empereur, et que je ne saurois y apercevoir, parce qu'elle me paroît n'avoir rien que de naturel. D'ailleurs, les médailles des Mamertins et des Brusiens, que nous avons déjà citées, qui peuvent se voir dans le P. Magnan, prouvent sans replique, puisqu'elles sont bien plus antiques, que cet usage est d'une date fort antérieure au règne d'Adrien. Nous ajouterons que les jambes de la figure qui est sur la pierre gravée, dont parle notre auteur, tome second, première partie, page 248 (5), sont celles d'un Mars, parce qu'étant chaussées du cothurne comme celles de la statue Borghèse, elles indiquent plutôt la disposition de voler que l'action de courir, comme s'expriment les poëtes, en parlant

(1) *Tom. XXXIX, pag.* 1 *et suiv.*

(2) *Mus. cap. tom.* 3, *tab.* 48. Spon. *Miscell. erud. ant. sect.* 4, *pag.* 139. Avercampo, *dans les addit. sic. numism. tab* 157.

(3) *Le costume, etc. pl.* 14, *num.* 31.

(4) *Mus flor. Gemme anti. tab.* 25. *num.* 4. 5. 6.

(5) *Lucan. num. tom. I, tab.* 10 *Tom.* 2, *tab.* 4. 10. *Tom.* 3, *tab.* 10.

de ce Dieu. Cependant l'Abbé Bracci prétend que nous regardions, sur sa parole, ces jambes comme celle d'Achille (1). Il se fait gloire de contredire Winkelmann, en l'accablant d'injures; et sans connoître les lettres grecques, il a le courage de le reprendre d'un ton de maître, comme s'il s'étoit lourdement trompé, en traduisant cette inscription: ΙΝΤΟϹ ΑΛΕΞΑ par *Quintus, fils d'Alexandre*, au lieu de *Quintus Alexa*. Plutôt que de nous mettre sous les yeux d'autres *Alexa*, dans les inscriptions latines et dans les auteurs, il auroit dû nous fournir quelque exemple qui prouvât que les Grecs avoient coutume de graver leurs noms et leurs prénoms, dans les inscriptions sur les pierres et sur d'autres monumens, et que le nominatif des noms masculins de la première déclinaison, se termine dans leur langue en A, et non en AC; ne pouvant dire ici que la première lettre ait été supprimée par abréviation, comme auroit dû s'empresser de nous l'apprendre l'abbé *Bracci*; puisque telles abréviations n'étoient d'usage ni chez les Grecs, ni chez les Romains: c'étoit le cas de mettre les deux lettres sur la pierre dont il s'agit. Une seule autorité seroit en faveur de l'Abbé Bracci, c'est l'erreur des auteurs de la Description du Musée Tiepolo, qui traduisent en latin, par le nominatif, les génitifs grecs en A du nom *Galba* (2). C. F.

N°. 6. *Page xxiij*. Ornement idéal.

N°. 7. *Page xxvj*. Cornaline appartenant à Christian Denh: elle représente Pelée, père d'Achille, qui promet au fleuve Sperchius en Thessalie, de lui consacrer la chevelure de son fils, s'il revient sain et sauf de la guerre de Troyes. La forme des lettres, le style de l'ouvrage, joints à ce que cette pierre a été trouvée en Etrurie, la font reconnoître pour Etrusque. *Voyez* tom. 1, page 254 et 269.

N°. 8. *Page xxvij*. Monnoie du Roi Antigone. Winkelmann y trouve, tom. 1, page 374, et tom. 2, première partie, page 314, sur le revers, un Apollon assis sur la proue d'un navire, et sur la face le Dieu Pan. Quant à celle-ci, nous ne pouvons être du même avis, n'y voyant rien qui caractérise la tête de Pan, tels que la couronne de pin, les oreilles et le masque de Satyre, enfin, les deux cornes de bouc (3). Le lierre est le symbole

(1) *Mem. degli antich. incisori. tom.* 1, *tab.* 8.

(2) *Tom.* 2, *pag*. 1104 et *suiv.*

(3) Homère, ou plutôt l'auteur de l'*Hymne à Pan*. Voyez Lilius Girard, *Hist. Deor. synt.* 15, *col.* 451 *et suiv. Lugd. Bat.* 1696.

de

de Bacchus (1), ce qui peut faire penser avec fondement, que cette tête est celle d'Antigone lui-même; car l'on sait par Hérodien (2), qu'il avoit coutume de paroître en public avec les attributs de Bacchus, portant, au lieu de diadème, une couronne de lierre, et un thyrse, au lieu de sceptre. *Antigonus, quo Liberum per omnia repræsenterat, pro Causia, et diademate Macedonico hederam capiti circumdare thyrsumque pro sceptro gestare est solitus.* Le Roi Démétrius, fils d'Antigone, et d'autres Princes, successeurs d'Alexandre-le-Grand, Marc-Antoine le Triumvir, Caligula et Héliogabale, affectoient de semblables folies sur les attributs de Bacchus, se faisoient appeler du nom de ce Dieu, comme l'observe Spanhemius (3). On peut aussi présumer qu'Antigone avoit fait graver pour cette monnoie, la tête de Bacchus barbu, suivant l'usage d'Orient, ainsi que nous le dirons par la suite. C. F. N°. 9.

Page xxxij. Monnoie d'argent que Winkelmann et Lipper croient égyptienne; opinion qui a été suivie et ensuite réfutée par le savant qui a décrit le Musée Clémentin (4). Cette antique est donnée pour une monnoie de la ville de Crotone, dans la grande Grèce de Pellerin. (*Voy.* la note 2, page 193 du tome I de notre édition.) Cet écrivain, qui a tant rassemblé de médailles, observe qu'une pareille à celle-ci, avoit déjà été donnée par De Boze, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, et comme celle qu'il a fait graver avec tant d'attention, devoit être plus exacte, nous la rapporterons dans l'explication de la planche XXVII du tome second, première partie. C. F.

Page xxxiij. Deux pièces de monnoie syracusaines du Cabinet de Stosch, N°. 10.
dont parle Winkelmann au tome second, première partie, page 7. On en voit de pareilles dans le Recueil de Scachmann (5) qui les a fort vantées, et chez Castelli (6).

Page lxxxj. Monnoie d'argent qui représente Alexandre-le-Grand. Le N°. 11.
travail en est d'une perfection admirable; la tête, couverte d'une peau

(1) Voyez Girard, *l. cit. synt.* 8, *col.* 276. Bodée sur Théophraste, *Hist. Plaut. lib.* 4. *cap.* 18 *page.* 276. Buonaroti, *Ossow. hist. sopra alc. med. Trionfo di Bacco. pag.* 445.

(2) *Lib.* 1, *cap.* 6.

(3) *De præst. et usu num. diss.* 7, *num.* 6 *et suiv. page* 433 *et suiv. tom.* 1. Voyez aussi Cuper, *de Eleph. exerc.* 1, *cap.* 7, *in supl. Antiq. Rom. Sallengre. tom. III.*

(4) *Tom. II, tab.* 16, *page* 38, *et dans les additions du mêmetome.*

(5) *Catalog. raisonné d'une collect. de médailles, pag.* 44.

(6) *Sicil. vet. nummi, tab.* 75 *et suiv.*

de lion, a beaucoup de relief; la prunelle se détache en forme de globule. L'original de cette gravure, avec plusieurs autres modèles, qui ne lui sont pas inférieurs, forment, à notre avis, une des plus grandes richesses du Musée Borgien à Velletri. On voit sur le revers une ancre, emblème que l'on n'avoit pas encore rencontré sur aucune des monnoies frappées sous Alexandre : cette ancre est bien de la première empreinte, et non pas faite après coup, comme on le voit en quelques autres. On peut conjecturer que cette monnoie vient de la ville d'Ancyre, dont l'ancre est la devise (1), ou bien qu'elle a été frappée sous les Séleucides, dont les médailles portent également ce symbole (2), à cause de la vision qu'eut la mère de Seleucus qui, dans un songe, reçut une pierre d'Apollon, avec qui elle avoit d'abord eu commerce. Sur cette pierre étoit gravée une ancre, qui ensuite se trouva marquée sur le côté de l'enfant dont elle accoucha (3). Ainsi on doit ajouter ces médailles au catalogue des médailles d'Alexandre, que Eckel (4) a rapportées, d'après celles qui ont été publiées par Goltzius (5) et par Pellerin (6), et qu'il a joint aux nouvelles dont il donne les planches. Il faut aussi ajouter notre médaille à celle dont le P. Hardouin donne la description dans ses notes et corrections au livre 34 de Pline (7), aux deux que nous donne Dutens (8), et à deux autres de Neumann (9). L'opinion du P. Hardouin et de tant d'autres, précédés par l'Empereur Constantin Porphyrogénète (10), a été que le portrait que l'on voit sur la face de ces médailles est celui d'Alexandre; et nous avons dit (tome 2, première partie, page 305, note 1) que la médaille dont il est ici question, ressembloit au Terme de ce conquérant, sur lequel nous reviendrons dans l'explication de la planche IV du tome premier, en lui supposant un peu d'altération dans la physionomie, pour la faire tenir davantage de celle d'Hercule. Cette peau, dont ce héros, à l'imitation d'Hercule, a la tète coiffée, paroît lui convenir, puisque nous tenons d'Athenée (11), qu'il se mon-

(1) Etienne, *de urb. pag.* 21, *Lugd. Bat.* 1688.

(2) Voyez Spanheim, *de præst. et usu numism. dissert.* 7, *pag.* 406, *tom. I.*

(3) Justin, *liv.* 15.

(4) *Num. vet. anecd. part.* 5, *pag.* 70 *et suiv.*

(5) *Græcia. tab.* 32.

(6) *Mélanges des médailles, tom. I. pag. III et suiv. méd. des Rois, pl.* 2.

(7) *Tom. II, pag.* 673 *et suiv.*

(8) *Explicat. de quelq. méd. grecq. etc. pl.* 2, *N°.* 7; *pag.* 4. *N°.* 1.

(9) *Num. vet. ined. tab.* 5, *N°.* 4. 5.

(10) *Them. lib.* 2, *them.* 2, dans l'ouvrage de Banduri. *Imp. orient. tom. I, pag.* 22.

(11) *Deipnosoph. lib.* 12, *cap.* 9, *pag.* 537.

troit à ses amis avec le pétase sur la tête, et le caducée en main, pour jouer le rôle de Mercure, ou bien avec la peau de lion et la massue, pour imiter Hercule, dont il se vantoit de descendre (1); et nous voyons, par un bouclier fait en son honneur sur un petit bas-relief de jaune antique, trouvé il y a quelques années par le Prince Chigi dans les fouilles de *Perigliano*, qu'Alexandre lui-même se nommoit descendant d'Hercule, par ces deux vers que nous a communiqué l'habile *Visconti*, de qui nous attendons l'explication de tout ce précieux monument, bien digne de ses rares lumières:

ΕΙΜΙ Δ' ΑΦ' ΗΡΑΚΛΕΟΣ ΔΙΟΣ ΕΚΓΟΝΟΣ ΥΙΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ
ΑΙΑΚΙΔΩΝ ΓΕΝΕΗΣ ΜΗΤΡΟΣ ΟΛΥΜΠΙΑΔΟΣ.

Je suis par Hercule néveu de Jupiter, fils de Philippe,
Et descendant des Eacides par ma mère Olympiade.

Au contraire, Eckel, ainsi que beaucoup d'autres, assurent que notre médaille porte la tête d'Hercule jeune; et pour le prouver, Neumann (2), que nous avons cité, fait observer que cette tête est la même que celle qui se voit sur les médailles d'Amyntas III, de Perdiccas III, et de Philippe II, prédécesseurs d'Alexandre, et qu'elle y étoit mise, parce qu'ils se regardoient comme descendans d'Hercule. En outre, les médailles de bronze d'Alexandre montrent, autour de la tête, l'arc, le carquois et la massue comme attributs d'Hercule. On ne peut confronter toutes ces têtes pour juger si elles sont portrait ou bien tête d'idée, et si c'est précisément la même; ce qui ne nous paroît pas être à l'égard des planches citées sur un autre sujet (3), et à l'égard de celles données par *Spanhemius* (4) et d'autres encore. Si donc on ne trouve pas parité de ressemblance dans les médailles des Bruses et dans celles de Syracuse, dont une s'est présentée par hasard à notre examen dans le Musée Borgien, et d'autresqui se trouvent fréquemment représentées dans les collections des médailles gravées; il en faut conclure qu'elles appartenoient à des villes qui n'avoient aucune relation avec Alexandre. Au revers de notre médaille, on voit un jeune homme assis sur un siége d'un travail précieux, avec

(1) *Plut. op. tom. I, pag.* 665; et Tertulien, *de anima, cap.* 46.
(2) *Page* 156.
(3) *Tome premier, page* 136.
(4) *Dissertat.* 7, *pag.* 379, *tom. I.*

un dossier. Sur sa main droite il tient un aigle, il a un sceptre dans sa main gauche. Sous le siége on voit un Π, et autour la légende de son nom. Le travail de la face et du revers est bien plus parfait que ne paroît l'indiquer la gravure, qui est de la grandeur de l'original. Voyez encore l'expl. de la pl. IV du tome 2 première part. C. F.

N°. 12. *Page lxxxij.* Tombeau de Winkelmann, imaginé par d'Hancarville, d'après la forme des Colombins antiques. Il est tiré de la collection d'Hamilton.

N°. 13. *Page lxxxiij.* Chiffre de Winkelmann orné des attributs convenables à ce savant antiquaire.

N°. 14. *Page cij.* Muse pleurant sur les cendres de Winkelmann, d'après un bas-relief de plâtre fait sur les dessins du conseiller Reiffenstein.

N°. 15. *Page* 1. Sphinx de bronze. L'original est long d'un palme et demi; notre dessin est tiré du Recueil des antiquités de Caylus (1). Ce savant le croit de la plus haute antiquité, et conforme au style *grandiose* des Egyptiens : il dit qu'il est d'une grande beauté, si l'on en excepte les bras, qui ne répondent pas au reste. Il le regarde comme antique, sur-tout parce qu'il est chargé d'écritures sur le corps, et qu'il a des bras humains. (*Voyez* tome premier, page 19, note 2; et pag. 126, note 2.) A l'appui de ce sentiment, on peut citer un torse en basalte noir, haut d'un palme et demi, d'un travail trop précieux pour l'attribuer cependant à un tems antérieur à celui des Grecs en Egypte, sur lequel sont partout tracés des hiéroglyphes : on le voit dans le Musée Borghèse à Velletri. Plutarque dit, dans la vie de Périclès, que l'on marqua, avec de semblables caractères, la réponse d'un oracle, sur le côté droit d'un loup de bronze, et que sur son front les Spartiates en avoient tracé une autre. C. F.

N°. 16. *Page* 23. Tasse ou gobelet antique, ouvrage de verre : on en voit la description page 45, note 1 du tome premier.

N°. 17. *Page* 24. Minerve présidant à la construction du navire Argo, enseigne aux hommes à se servir de voile pour la navigation. Ce sujet sert de frontispice aux *Monumenti inediti.* L'original, qui est un bas-relief en terre cuite, se voit à la villa Albani. Winkelmann en parle, tome 1, page 29. C. F.

N°. 18. *Page* 55. Petite statue égyptienne, de celles que l'on renfermoit dans les

(1) *Tom. I, pag.* 13.

tombeaux, peut-être comme portrait des défunts. Il y a des hiéroglyphes gravés sur son vêtement à l'endroit des épaules, et elle porte l'espèce de perruque que les Egyptiens étoient dans l'usage de mettre aux morts, selon Clément d'Alexandrie : de même que les vivans laissoient croître leurs cheveux à la mort de leurs parens, autrement ils ne les portoient pas. C'est l'opinion que nous donne Hérodote (1). *Voyez* la note de la page 137 du tome 1. C. F.

Page 56. Bas-relief en terre cuite, représentant un sphinx barbu peint de diverses couleurs; il semble tenir du style grec : on en voit la description, tome 1, page 124, note 2. N°. 19.

Page 75. Fragment d'une peinture sur les bandelettes d'une momie égyptienne vers le tems des Grecs, ou peut-être même depuis cette époque : il représente l'action d'embaumer un cadavre. Il en est parlé tome 1, page 99, note 1. C. F. N°. 20.

Page 76. Sphinx égyptien placé sur la pointe de l'obélisque du Soleil au Champ-de-Mars, remarquable par une beauté de travail extraordinaire dans les ouvrages égyptiens, et aussi par la position des mains; la droite étant placée à la gauche, et la gauche à la droite. Il tient dans celle-ci une pyramide. *Voyez* tome 1, page 126, note 2. La tête est coiffée comme le sont assez ordinairement ces sortes de figures. Une couleuvre est étendue sur son front : les Egyptiens la regardoient comme marque d'un bon génie (2). C. F. N°. 21.

Page 157. Tête d'Isis gravée sur une pierre d'agate annulaire, à deux couches de couleurs différentes, qui se trouvoit à Rome dans le Musée du Marquis Alexandre Greg. Capponi. N°. 22.

Il y a sur cette pierre antique une dissertation assez étendue, imprimée à Rome en 1727, avec une belle gravure exécutée par Nic. Frezza, d'après le dessin de Bertoli. Théophile Murr, dans sa *Bibliothèque de peinture, sculpture et gravure*, l'attribue à Justo Fontanini, Archevêque d'Ancyre.

Après avoir employé douze paragraphes en citations pompeuses, érudites, mais entièrement inutiles, puisque, loin d'établir quelque certitude, elles ne font que détruire celle que chacun établit en son parti-

(1) *Lib.* 2, *cap.* 36, *pag.* 121.

(2) Eusèbe, *de Præp. evang. lib.* 1, *cap. ult. pag.* 40 *et suiv.* Voyez aussi Jablonski, *Panth. Ægypt. lib.* 1, *cap.* 4.

culier, l'auteur de la dissertation la termine ainsi : « Je me souviens » d'avoir dit, au commencement de ce commentaire, que cette agate » du Musée Capponicy, pourroit peut-être cacher, sous la forme d'*Isis*, » quelque Reine Egyptienne. Cette idée paroît d'autant plus admissible, » que les Rois et Reines de Syrie s'appellent *Dieux* et *Déesses* dans les » médailles des Séleucides. Ainsi *Cléopâtre*, femme de Démétrius, y » est surnommée *Déesse*; la Reine Stratonice *Vénus*; Cléopâtre, der- » nière Reine d'Egypte, *Déesse Nouvelle*; Sabine, femme d'Adrien » Auguste, *Cérès*, comme on le voit dans Spanheim T, I, disserta- » tion VIII, page 421, 422, ainsi que dans sa dissertation XI, page 288, » 289, où Julie-d'Auguste est appelée *Vénus*; Faustine mère, *Cérès*, » et représentée sous cette figure ou celle de *Cybèle*; Faustine-Auguste » se trouve sous la figure d'*Isis* dans Tristan, T. I, pag. 673. Le séna- » teur Buonaroti, dans ses Commentaires sur les médailles Carpinéen- » nes, pag. 40, rapporte, d'après Plutarque, dans M. Antoine, que » *Cléopâtre* même étoit surnommée *Nouvelle Isis*. »

» C'est aussi notre opinion, que cette agate représente une Reine sous l'allégorie d'une Isis : » mais pourquoi cette dépense d'érudition sans rien conclure de plus positif après une si longue dissertation?

N°. 23. *Page* 158. Sphinx en marbre d'un style imité avec la coiffure égyptienne. L'original est à la villa Albani. *Voyez* tome I, page 153 et 152.

N°. 24. *Page* 194. Figure d'un Prêtre Egyptien, faite d'une brèche jaune, et tirée du Museum Clementinum : elle a un peu moins d'un palme de hauteur. *Voyez* tome I, page 138, première colonne de note. Ce fragment est pareil à une petite statue assise, de basalte noir, avec des hieroglyphes tracés sur le siége, qui se voit dans le Musée Borgien à Velletri. Il paroît qu'à la main droite elle tient un ruban ou une corde double, et de l'autre un objet que l'on ne définit pas bien, qui pourroit être un bâton sur lequel le doigt est appuyé.

N° 25. *Page* 195. Bas-relief rond sur une table renfoncée. Le Comte de Caylus le croit un ouvrage persan, représentant un Souverain de cette nation, qui reçoit les tributs de ses sujets : il donne une idée de leurs habillemens. *Voyez* tome I, page 214, note 2.

N° 26. *Page* 217. Imitation du style égyptien, faite du tems des Romains : on pense que la figure, qui est entière, représente une Isis, à laquelle l'autre figure de femme, qui pourroit bien être une Impératrice Romaine,

recommande son fils. Il en est parlé, tome I, page 153. Les ailes de la déesse lui couvrent, par-dessus ses vêtemens, les hanches et les cuisses; et ses triples tresses semblent postiches : la fleur que l'on voit au-dessus de sa tête, est, à ce que l'on croit, une marjolaine, si ce n'est pas plutôt une corne de vache (1). Le globe qui est au milieu, est le symbole du Soleil : si l'on s'en rapporte à Winkelmann (2). L'original est perdu : ce dessin a été tracé d'après celui qui est dans la possession du Cardinal Albani. C. F.

Page 218. Cornaline fameuse, sciée d'un scarabée, tirée du Cabinet de Stosch; elle représente cinq de sept héros qui allèrent combattre à Thèbes, avec leurs noms en langue étrusque. *Voyez* tome I, page 222 et 251. Ces cinq héros, sont Tydée, Polynice, Amphyaraüs, Adraste et Parthenopée. N°. 27.

Page 252. Table Isiaque en bas-relief, qui se trouve dans le cabinet de M. le Sénateur Quirini, à Altichiero, proche Padoue. *Voyez* tome I, page 162. *Voyez* aussi l'explication du N°. 30. N°. 28.

Page 253. Fragment en terre cuite d'environ un palme de hauteur, peint de différentes couleurs, et trouvé avec beaucoup d'autres dans une fouille faite à Velletri, au mois d'octobre 1784, et que l'on voit maintenant dans le Musée Borgien. Il en a été parlé tome second, première partie, page 645, note 3. Ces fragmens nous fournissent des idées nouvelles sur les travaux des Volsques et des Italiens, et nous font connoître un style qu'on ne trouve pas dans les ouvrages de ces nations : une certaine sécheresse, jointe à des formes exactes, en fixe l'époque à des tems très-anciens, et font présumer qu'ils ne sont que les copies d'originaux plus excellens : il y a des points sur lesquels on pourroit fonder des certitudes, si le sujet du fragment qui se voit ici, ou ceux des autres, pouvoient être mieux compris. En les appliquant à quelques traits des Fables grecques, on pourroit attribuer aussi le travail au goût des Grecs : on y trouve du rapport avec celui de deux vases grecs de la collection d'Hamilton, expliquée par d'Hancarville, qu'on avoit, par erreur, donnés aux Etrusques (3). Nous avons déjà observé, et nous l'observerons encore dans l'explication de la planche XXVI du tome second, première partie, que les Grecs avoient depuis long-tems porté et perfectionné les N°. 29.

(1) Voyez *tome* 1, *pag.* 118, *note* 1.
(2) *Monumenti ined. N°.* 5.
(3) *Tom. I, pl.* 22 *et* 91.

Arts dans la grande Grèce, à Rome et dans les pays voisins. Ce coffret mystique, dont on a parlé, tome second, première partie, page 167, et la Minerve en bronze de la galerie de Florence, dont la figure est dans Gori (1), montrent, quoique très-antiques, qu'elles sont les copies d'ouvrages grecs, ou qu'elles sont faites dans le style perfectionné des Grecs. Nous voyons dans Pline (2), que Marcus Ludius Elotas, Étolien, avoit fait des peintures pour un temple de Cérès, bâti à Ardée, ville plus ancienne que Rome; et nous ne pouvons raisonnablement douter de l'antiquité et de la fidélité des inscriptions trouvées sur ces peintures, que le même Pline rapporte, malgré les incertitudes du Chevalier Tiraboschi (3), parce que Pline les a rapportées d'après l'orthographe et la prononciation de son tems; nous dirons même, d'après le sens littéral, comme on en voit sans cesse des exemples chez les auteurs anciens. C'est par la même raison qu'on doit ajouter foi à ces deux fameuses inscriptions qui sont sur les deux trépieds du Temple d'Apollon Isménien, dans la ville de Thèbes en Béotie, rapportées par Hérodote (4); et à ces vers cités par Plutarque (5), que Thésée grava sur une petite colonne. Le sujet de ces terres cuites est d'autant plus obscur, qu'on ne les a pas trouvées entières. Dans le morceau que nous donnons, il paroît que les ailes de chevaux ne sont pas de simples ornemens, mais tiennent naturellement à leurs corps, car on ne voit aucune indice d'objets propres à leur servir. Ceci confirme ce que nous avons dit contre le sentiment de Winkelmann, qui prétend, tome I, page 235, qu'on ne fait nulle part mention de chars avec des chevaux ailés, mais d'ailes attachées aux chars même, parce qu'il entend ainsi les passages des auteurs, qui ne veulent cependant parler que de chevaux ailés. Le char que Neptune donna à Idas, fils d'Apharus, pour enlever Marpessa, pouvoit bien être attelé de chevaux ailés, et s'appliqueroit assez au sujet représenté dans notre fragment de terre cuite, d'après le récit d'Apollodore (6), si une des figures pouvoit être prise pour une femme. *Evenus genuit Marpessam, quam cum Apollo sibi collocari in matrimonium quœritaret, Idas Apharei filius, accepto a Neptuno curro*

(1) *Mus. Etr. tom. I, tab.* 28.
(2) *Lib.* 35, *cap.* 10, *sect.* 37.
(3) *Tom. I, part. I*, §. *XII.*
(4) *Lib.* 5, *cap.* 59. 60, *pag.* 400.
(5) *Op. tom. I, page* 11.
(6) *Lib.* 1, *cap.* 7, §. 5, *pag.* 28.

pennato

pennato (ἅρμα ὑπόπτερον) *rapuit.* Le même écrivain (1) parle encore des chevaux ailés de Jupiter, attachés à son char, ἐπὶ πτερῶν ὀχούμενος ἵππων ἅρματι. Lucien (2) donne aussi à Jupiter des chevaux pareils. Platon (3) parle encore d'un char dédié à Neptune dans l'île Atlantique, attelé de six chevaux ailés ; quant à ces derniers, on peut douter que ce fussent des ailes, puisqu'étant des chevaux marins, il est plus naturel qu'ils eussent des nageoires, puisque Platon ajoute que ce Dieu étoit accompagné des Néréides, et que d'ailleurs les poëtes donnent communément des chevaux marins à ce Dieu (4). Cependant l'Abbé Raponi a indiqué à M. Carlo Fea, une pierre qui se voit dans Begero (5), sur laquelle est Neptune, dans un char attelé de chevaux terrestres ailés ; mais celui-ci doute de son antiquité, parce qu'elle ressemble à une autre pierre donnée dans le supplément du Recueil de Caylus (6), et publiée de nouveau par le même Raponi, dans un Recueil de pierres gravées, où l'on voit un homme nud, qu'on peut regarder comme le Soleil, lequel conduit un char attelé de chevaux ailés. Notre monument pourroit bien aussi représenter Pélops et Hyppodamie, vaincue à la course des chars. Sur l'Arc de Cypselus, les chevaux du char de Pélops sont ailés, ainsi que le dit clairement Pausanias, dans l'endroit que nous avons cité. Cette course de Pélops est aussi racontée par Pindare (7), mais d'une manière si ambiguë, qu'on ne sait si l'on doit entendre que les chevaux avoient des ailes, ou s'ils devoient être considérés eux-mêmes comme des ailes qui étoient aux deux côtés du timon du char ; et c'est ainsi que le pense Jean Benedetti, dans une note sur cette Ode. Voici les paroles de Pindare : τὸν ἀγάλλων Θεὸς, ἔδωκεν δίφρον χρύσεον, ἐν πτεροῖσίν τ' ἀκάμαντας ἵππους ; qui signifie littéralement : *Eum lætificans Deus, dedit ei currum aureum, in alisque indefessos equos.* L'équivoque vient du mot ἐν πτεροῖσιν, *in alis :* en style poétique, cela peut signifier que les chevaux avoient des ailes. Mais pour adopter ce sentiment, il faut être convaincu que les chevaux de Pélops qui étoient sur l'Arc de Cypselus, étoient vraiment ailés, et que si dans l'autre exemple cité, il est dit que la voiture donnée

(1) *Cap.* 6, §. *ult. pag.* 11.

(2) *Vera hist. lib.* 1, §. 18, *op. tom. II, pag.* 84.

(3) *In Critia, op. tom. III, pag.* 116.

(4) Voyez dans Buleng. *de equis, cap.* 2, *in Thes. Ant. Rom. Grævii. tom. IX, col.* 729.

(5) *Thes. Brandeb. tom. I, pag.* 70.

(6) *Tom. VII, pl.* 14, *N°.* 5.

(7) *Olymp. ad.* 2, *vers.* 141.

à Ida par Neptune, étoit ailée, cela doit s'entendre des chevaux, plutôt que du char. L'unique char auquel nous ayons vu des ailes, est celui cité par Dempherus (1). Dans une monnoie des Eleusiens, que Hayne nous a donnée (2), et dans une autre du Musée Borgien, le char de Cérès, tiré par deux serpens, est en effet ailé; mais cela vient de la gêne où s'est trouvé l'artiste, qui ne pouvoit, dans un trop petit espace, mettre des ailes au serpent, comme il étoit d'usage de le faire (3), et comme il s'en voit sur beaucoup de monumens. C. F.

N°. 30. *Page* 273. Table Isiaque en bas-relief, dont il est parlé tom. I, page 162, seconde colonne de notes. Cette sculpture, ainsi que celle de l'autre vignette, N°. 28, sont deux monumens égyptiens des plus rares et des plus précieux. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à les comparer avec ceux que l'on trouve dans Kircher, Montfaucon, Caylus, etc. etc., et l'on en connoîtra davantage le prix. Outre la grandeur des pièces, le parfait état de leur conservation et la quantité des hiéroglyphes qu'elles présentent, elles ont le mérite presque unique d'être sculptées en bas-relief. Les sculptures en creux ne peuvent représenter que très-imparfaitement les objets, puisqu'elles ne font qu'en marquer le contour, au lieu que le bas-relief rend beaucoup mieux la figure d'un objet, suppose d'ailleurs plus de travail et de savoir dans l'artiste.

N°. 31 *Page* 274. Bas-relief d'un autel rond, du Muséum Capitolinum, sur lequel sont représentés Mercure, Apollon et Diane; ouvrage d'une grande beauté, que Winkelmann croit être étrusque, mais qui peut aller de pair avec ce que les Grecs ont fait de mieux. *Voyez* tom. I, pag. 246 et 269. Il est d'un marbre grec, et par-là, ainsi que par son style, peut être présumé ouvrage de l'ancienne Grèce. *Voyez* ci-après l'explication de la planche XXI du tome I. C. F.

N° 32. *Page* 314. Belle pierre du Cabinet de Stosch, d'un style étrusque, où Winkelmann croit reconnoître Tydée, qui se tire la flèche qu'il avoit reçue à la jambe. Mais c'est plutôt ce héros qui se purifie avec le frottoir, pour avoir tué involontairement son frère Ménalippe. Cette pierre pourroit bien être une copie de la fameuse statue de Polyclète, qui représente un héros dans l'action de ratisser avec le racloir. *Voyez* tom. I, pag. 255

(1) *Tom. I, pag.* 47.

(2) Voyez *tome. I, pag.* 235.

(3) Voyez Montfaucon, *Antiq. expl. tome. I, pl.* 40. *et* Winkelmann, *Mon. ant. ined.* N°. 91.

et 269. Ce qui étant admis, il faudra expliquer comment un artiste Etrusque a pu copier une statue grecque ; cela supposera un commerce d'idées et de goût, relativement aux Beaux-Arts, entre ces deux nations, de manière que l'art des Grecs seroit passé, pour les chef-d'œuvres, chez les Etrusques; et il faudra supposer que ceux-ci ont continué d'écrire avec les mêmes caractères dans des tems très-rapprochés de nous : ce qui se prolonge par l'histoire et les monumens presque jusqu'au commencement de l'ère vulgaire. C. F.

Page 315. Peinture antique d'un vase faisant partie de la collection d'Hamilton, où notre auteur, page 306 du tome premier, croit reconnoître les fêtes données par Danaüs pour marier ses filles. L'auteur de la description du *Muséum Clémentinum* (1), en approuvant l'explication de Winkelmann, conjecture que ce vase aura servi dans les cérémonies des *Thermophores*. Il croit que la figure assise près de Neptune, reconnoissable par le trident, est *Ameninone* (2). L'autel, les branches d'olivier et de laurier, font allusion à l'expiation des Danaïdes pour le meurtre de leurs cousins et maris, qui a été la cause de leurs secondes noces : enfin il remarque que Winkelmann s'est trompé en prenant pour des femmes les deux figures qui sont sur une voiture; l'une d'elles est un homme qui emmène sa femme avec lui. C. F. N°. 33.

Page 341. Peinture encore prise d'un vase étrusque, qui a appartenu à Mengs, et est passée au Vatican avec le reste de sa collection. On pense qu'elle représente en charge les amours de Jupiter et d'Alcmène. *Voyez* tome 1, page 302 et suiv. N°. 34.

Page 342. Morceau de sculpture qui étoit autrefois au Muséum Farnèse à Naples, et qui est à présent chez le Comte de Lamberg. Winkelmann le donne ici, et dans ses *Monumenti inediti* (3), pour Thésée, qui soutient Laya qu'il avoit tuée, et il en admire la beauté du travail. *Voy.* tome 1, pag. 518, note 1. Thésée est reconnoissable par la massue et par son visage agréable et sans barbe, tel qu'on le voit dans cet admirable ouvrage de l'art. L'inscription moderne est expliquée par Stosch, qui y reconnoît la peau du Taureau Marathon : on pourroit bien la regarder comme celle du Minotaure, qui rendit Thésée si fameux (4). Ce n'est N°. 35.

(1) *Tome II, tab. 2, pag. 7, not. b.*

(2) Apollodore, *lib. 2, cap. 2, §. 5 et suiv. pag.* 73 *et suiv.*

(3) *N°.* 97.

(4) Libanius, *Progymn. in laud. bovis, op. tom. I, pag.* 96.

certainement pas une peau de lion, comme le croit Winkelmann (1), ni une peau de chèvre, comme le décide hardiment l'abbé Bracci (2), pour faire de Thésée une *Junon Lanuvine*. Cet auteur qui, à ce sujet, et presque toujours, vomit tant d'injures contre Winkelmann, se rend par-là même tout le monde contraire, et prouve que ses yeux sont aussi aveugles que son esprit dans tout ce qui regarde la connoissance des Beaux-Arts : car enfin, pourquoi ne consulte-t-il pas un boucher, qui sauroit lui dire si cette peau est celle d'une chèvre ou d'un taureau? Avec des yeux cependant on ne peut s'y méprendre, et l'on reconnoît clairement ici le museau, la nature du poil et la corne droite, courte et grosse, qui ne ressemble en rien à celle des chèvres qui sont grosses et recourbées. Le caractère de la tête est mâle et tient de cette fermeté féroce qui appartient aux héros. Il a un peu de poil follet au-dessous des oreilles, et il porte cette grosseur que produit dans l'homme l'os hyoïde sur le devant du cou. Toutes ces choses ne conviennent pas à une figure de femme; mais leurs traits délicats est un des apanages de Thésée, puisque sa beauté étoit telle, que ce héros fut pris à Delphes (3) pour une jeune fille, dans cet âge où il vainquit le Minotaure; et Sénèque (4) parle aussi de son inappréciable beauté. Plutarque ne dit pas, dans sa vie, qu'il ait porté sur sa tête la peau du Minotaure, mais bien qu'il en orna son image sur la monnoie qu'il fit battre, et personne ne nie, qu'à l'exemple d'Hercule, il se couvrit d'une peau, ainsi que le rapporte Plutarque, et qu'il adopta sa massue. C. F.

N° 56. *Page* 413. Vase que l'on croit étrusque : il appartenoit à D. Carlo Trivulsi de Milan : l'édition de cette ville en donne l'explication à la page 253 du tome premier. On a lieu de croire que le personnage qui en embrasse un autre qui est dans son lit, lui donne des baisers, suite de la croyance du paganisme, que par cette action on retenoit l'âme des moribonds, ainsi que le remarque Barzio (5).

N° 57. *Page* 414. Winkelmann, qui a donné et vanté ce bas-relief dans ses *Monumenti inediti* (6), n'a pu en dire autre chose, sinon qu'il représentoit une école de deux enfans, ainsi qu'on l'a remarqué, pag. 462, note 3

(1) *Descript. ec. cl.* 3, *sect.* 1, *N°.* 69, *pag.* 326.

(2) *Mem. degli antichi incis. ec. tom. I*, *tab.* 48, *pag.* 271 *et suiv.*

(3) Pausan. *lib.* 1, *cap.* 19, *pag.* 44.

(4) *In Hippol. act.* 2, *vers.* 644 *et suiv.*

(5) *Advers. lib.* 4, *op.* 17, *pag.* 192.

(6) *N°.* 184.

du tome 1; parce qu'il fit sa description d'après un dessin qui n'en représentoit pas plus, et qui avoit été fait d'après un marbre dans les dehors de Rome. A présent nous pouvons en dire davantage, d'après les éclaircissemens donnés par l'*abbé Lauzi*, d'un sarcophage entier autrefois à la villa Médicis, à présent dans la galerie du Grand-Duc à Florence, inséré avec les planches qui en dépendent, dans l'ouvrage intitulé : *Notizia sulle antichità e belle arti di Roma* (1) par l'abbé Guatani. Cet habile écrivain observe que, dans ce monument, les faits ou les traits principaux de la vie d'un homme illustre sont représentés sur sept différentes tables ou séparations. Sur les deux premières planches, gravées d'après un angle du sarcophage, exactement conformes au dessin donné par Winkelmann, et ensuite copié dans cette édition, on voit la naissance et l'éducation de cet homme. On y représente un enfant nud au moment de sa naissance; il est porté dans les mains de la nourrice, placée en avant d'un globe; la mère est assise dans une attitude propre à l'accouchement (2). Les deux femmes qui touchent un globe, l'une avec un stylet et l'autre avec la main, sont deux Muses qui, suivant les coutumes superstitieuses des anciens idolâtres, observent avec grande attention, sur le globe céleste, le signe et l'heure, etc. sous lesquels l'enfant est né : l'autre partie du bas-relief représente son éducation; elle fait voir cet enfant un peu grand, vêtu, tenant un livre en main qu'il regarde, et non encore le globe; c'est ce que montre le dessin ou le marbre qui y est conforme : auprès est son maître ou gouverneur, appelé par les Grecs καθηγητὴς, et διδάσκαλος, personnage différent du pédagogue (3), qui veut dire *précepteur* ou *pedant*, comme l'observe le savant éditeur du *Museum Clementinum* (4) d'après *Martorelli* (5), dont il appuie l'opinion par une belle inscription, où l'un est bien distingué de l'autre. Enfin, on y voit une figure qui paroît être une MUSE; elle tient un masque tragique, sans doute, pour montrer que, selon l'avis de Quintilien (6), la lecture des poëtes tragiques doit s'unir aux études des poëmes d'Homère et de Virgile. Les Romains, ainsi que nous le voyons dans leurs ouvrages, avoient, dans les tems les plus

(1) Giugno e Luglio 1784.

(2) Wink. *Mon. ant. ined. N°.* 71.

(3) Plutar. *de educ. op. tome II, pag.* 4.

(4) *Tom. II, tab.* 12, *pag.* 21, *not.* a.

(5) De Reg. *Thecacalam. lib.* 1, *cap.* 7, *N°.* 16, *pag.* 172 *et suiv.*

(6) *Inst. or. lib.* 1, *cap.* 8.

anciens jusqu'à Cicéron (1), introduit l'usage de commencer à apprendre par cœur, à leurs enfans, *ut carmen necessarium, comme un poëme nécessaire*, les lois des douze Tables. Le prince des orateurs, que nous venons de citer, n'hésitoit pas de les préférer à toute la philosophie des Grecs (2). L'abbé *Lanzi* croit, que dans tout ce monument, il est question d'un Romain du siècle des Antonins, d'après le style de la sculpture; mais ce qui peut faire douter que tous les faits tracés sur ce sarcophage appartiennent à l'homme à qui il a servi de sépulture, c'est de voir ce sujet, le même, ou à-peu-près, répété sur tant de vases cités par le savant antiquaire dont on vient de parler, qu'il n'est pas possible qu'ils aient été faits pour le même individu; et par cette même raison, on peut appliquer ces compositions à beaucoup d'hommes, puiqu'elles présentent des actions communes de la vie humaine. Le sacrifice qu'offre la sculpture de la galerie du Grand-Duc est certainement, selon l'usage des anciens Romains, ainsi que le prouvent les habits et autres accessoires. C. F.

N°. 58 *Page* 445. Statue de bronze du poids de 36 livres, placée à la bibliothèque du Vatican. Elle représente un enfant de quelques années. Passeri, qui l'a publiée avec une dissertation, la regarde comme un *ex voto*, pour le rétablissement de la santé d'un enfant de distinction. Si l'on ne savoit pas qu'elle a été trouvée dans les champs de Tarquin en Etrurie, si elle ne portoit pas sur le bras gauche une inscription en caractères étrusques, on ne pourroit pas croire que ce soit un des ouvrages de cette nation. Ce que dit Quintilien (3), de la dureté du style étrusque, qui diffère de celui des Grecs, comme l'éloquence des Athéniens diffère de celle des Asiatiques, présente dans cette figure une exception bien remarquable, aussi doit-elle être regardée comme une production d'une antiquité peu reculée. *Voy.* tome 1, page, 313, note 1. C. F.

N°. 59. *Page* 446. Bas-relief en marbre blanc, de la villa Albani, avec une inscription latine, annonçant que c'est Quintus-Pollicus Alcamènes, Décurion et Duumvir; c'est-à-dire, magistrat suprême dans sa patrie. Comme nous avons déjà mis en doute, dans une note (4), l'explication qu'en donne Winkelmann, pour en faire un sculpteur, attendu qu'il regarde comme un ébauchoir ce qu'il tient en la main droite. (Ici c'est

(1) *De Legib. lib.* 2, *cap.* 23.
(2) *De orat. lib.* 1, *cap.* 45, *N°.* 195.
(3) *Inst. orat. lib.* 12, *cap.* 10.
(4) *Tom. II, pag.* 166, *not.* 1.

la main gauche, parce que notre vignette a été gravée au miroir, pour qu'elle soit dans le même sens que celle donnée par notre auteur lui-même.), et qúe de la droite il tient un buste auquel il travaille. L'abbé *Marini*, qui a copié cette même figure (1), assure que dans le marbre, ce n'est pas un ébauchoir que tient le Duumvir, mais un volume, comme beaucoup d'autres figures drapées en tiennent, et une entre autre dans le P. Montfaucon (2). Ce premier fondement de l'explication de notre auteur, une fois détruit, l'abbé *Marini* combine bien le reste, de manière à faire reconnoître un Duumvir; comme par le marchepied que Winkelmann croit lui-même être une marque de dignité (3), qui ne convenoit par conséquent pas à un sculpteur. En effet, on n'en voit pas à Dédale, dans les deux bas-reliefs de la villa Albani, qu'il a également publiés (4); le siége, qui ne nous paroît pas être un tribunal, comme l'avance l'abbé Marini, convient bien à un magistrat (5); mais dans cette occasion, il semble hors de place et de tems, il n'a pu y être mis que par un véritable caprice. Il en est de même de Trimalcion, que l'on prétend être représenté sur son tombeau, assis dans le tribunal, vêtu de la robe prétexte, en action de tirer de l'argent d'un petit sac qu'il distribue au peuple (6). Ce meuble n'est pas nécessaire pour marquer la dignité d'un Duumvir, assez marquée d'ailleurs par l'inscription : il nous paroît donc que le siége, avec un coussin et le marchepied, indiquent un personnage de distinction, ainsi que la toge, qui n'appartient pas à un artiste dans l'action d'exercer son art. Il lui convient encore moins de porter la robe que Winkelmann désigne pour être celle des Sénateurs : et quelle relation peut-il y avoir entre le sacrifice et le reste? Il est donc plus probable qu'on aura eu en vue de représenter autre chose. L'abbé *Marini* pense qu'on peut dire, qu'Alcamènes, en pleurant son fils qui n'est plus, s'en est fait une idole, objet de son culte domestique : c'est ainsi que l'on voit, dans le livre de la Sagesse (7), que, par ce genre d'adoration, un père peut bien

(1) *Inscriz. Albane*, *cl.* 4, *N°.* 105, *pag.* 96.

(2) *Ant. exp. tom. III*, *part. I*, *pl.* 8.

(3) *Mon. ant. ined.* Voyez encore le P. Belgrado, dans *Saggi della societa litt. Rav. tom. II*, *diss. II*, *pag.* 97 *et suiv.*

(4) *Mon. ined. N°.* 94. 95.

(5) Everard Othon. *Dissert. de Consul. qui extra Romam*, *etc. Noris Cen. Pis. dissert. I*, *cap.* 3.

(6) *Petron. satyr.*

(7) *Ch.* 14, *vers.* 15.

être censé l'inventeur de l'idolâtrie. Une inscription de la villa Albani fournit la même preuve. Pline (1) le jeune, raconte qu'un certain Régulus avoit fait faire le portrait de son fils en or, en argent, en bronze, en cire, en ivoire et en marbre; mais dans notre monument rien n'indique le deuil ni une cérémonie funèbre : d'ailleurs, l'artiste n'auroit employé, ni les habits distingués, ni le prétendu tribunal, ni aucun signe de luxe, puisqu'on mettoit ceux-ci de côté dans ces occasions, pour ne se servir que de siéges bas et des plus vils haillons, comme marques de tristesse (2). Il faut aussi réfléchir que, selon la loi de Numa, rapportée par Plutarque dans la vie de ce Roi (3), on ne pouvoit dans Rome, ni sans doute dans le reste de l'Empire, faire des funérailles, ni porter aucun deuil pour un fils au-dessous de trois ans. On voit aussi, dans Plutarque, un usage ancien de la Grèce, rapporté en ces termes (4) : *In acceptis a majoribus per manus moribus, atque legibus magis elucet quid in his rebus sit verum suis enim infantibus mortuis neque inferias libant, neque aliud quicquam faciunt eorum, quæ fieri mortuis apud alios solent : neque enim terræ, aut terrestrium infantes ullam partem percipiunt, neque circum eorum sepulcra, et monumenta, ac cadaverum expositionem commorantur, aut adsident : nam leges id non permittunt; quia hoc nefas sit; cum ii in meliorem, ac diviniorem conditionem simul, locumque concesserint.* A la vérité, cet usage ne fut pas rigoureusement observé dans la suite : peut-être même n'eut-il pas lieu à l'égard du fils d'Alcamènes, dont le buste montre l'âge d'au moins sept années. Les nations ennemies des Juifs étoient aussi dans l'usage de faire des *ex voto*, et de consacrer à leurs Dieux, la tête, les cheveux, ou quelque autre partie venant de leurs fils. Nous le savons de Tertulien (5), auteur d'un aussi grand poids sur cette matière, qu'aucun autre que nous pourrions citer, et qui dit : *Quis non exinde aut totum filii caput reatui vovet, aut aliquem excipit crinem, aut tota novacula prosecat, aut sacrificio obligat, aut sacro*

(1) *Epist. lib.* 4, *epist.* 7.

(2) Voyez Kirchmann. *De funere rom. lib.* 4, *cap.* 11, *pag.* 550. Chimentello, *Marmor Pisan. de hon. bisellii, cap.* 22. *In Thes. Antiq. Rom. Græzii, tom. VII, col.* 2099 *et suiv. edit. Ven.* 1735.

(3) *Pag.* 67. E. *oper. tom. I.*

(4) *Consol. ad uxor. in fine, op. tom. II, pag.* 612.

(5) *De Anima, caput* 39. Voyez *tom. I, pag.*254, *note* 5.

obsignat,

obsignat, pro gentica, pro avita, pro publica, aut privata devotione? Hésichius, dans son Commentaire sur le Lévitique (1), nous l'apprend aussi, en disant : *Student pagani caput puerorum offerre dæmonibus.* Les Pères sur-tout, étoient dans l'usage de faire à leurs Divinités de ces consécrations, de ces fêtes et de ces sacrifices, pour le bonheur de leurs fils, dès le moment de leur naissance (2); mais si nous voulons donner une explication plus simple du sujet qui nous occupe, nous dirons que c'est un sacrifice aux Dieux pour la prospérité et la bonne éducation d'un fils dont le buste est le portrait, et que l'éducation est symboliquement exprimée par le bâton que le père tient à la main droite; car il paroît incontestable que le marbre ne montre pas un volume ou rouleau : ce bâton indique que la bonne éducation s'obtient avec l'aide des Dieux et les soins des coopérateurs, des parens, qui doivent s'attacher à former les mœurs des enfans, comme les sculpteurs modèlent et forment une figure telle qu'ils la veulent, avec la terre et la cire, par le moyen de l'ébauchoir, ainsi qu'on le voit dans d'autres monumens. Maintenant appliquons, à notre monument, ces vers de Juvénal (3) sur l'éducation des enfans :

Exigite ut mores teneros ceu pollice ducat,
Ut si quis cera vultum facit.

La femme qui porte une étole, est la mère ou quelque autre femme tenant à Alcamène, qui unit ses vœux aux siens pour le même objet, et à cet effet elle répand, sur le feu allumé dans un candélabre, quelque chose d'odoriférant, tel que l'encens, que les Grecs prenoient, avec trois doigts (4). Qu'Alcamène ait été un affranchi de la maison des Lolius, comme le croit Winkelmann; que ce soit une personne de cette famille établie en quelque endroit hors de Rome (5), ou qui ait eu une place distinguée dans cette ville, c'est ce que nous laissons décider à d'autres. Nous observerons seulement, en faveur de l'opinion de Winkelmann, qu'il n'étoit pas du tout nécessaire qu'il y eût de la no-

(1) *Lib.* 6, *cap.* 19, *in Bibl. Pacrum. Lugd.* 1677, *tom. XII*, *pag.* 136.

(2) Voyez Giac. Filip. Tomasini, de donariis vet. *cap.* 10, *in Thes. Ant. Rom. Grævii*, *tom. XII*, *col.* 799 *et suiv.*

(3) *Satyr.* 7, *vers.* 237.

(4) Aristoph. *in Vesp. vers.* 95, *seq.*

(5) Voyez *pag.* 587 *du tom. II, première partie.*

blesse dans ce personnage, puisque les affranchis pouvoient, d'après les lois romaines (1), aspirer aux emplois après avoir fait reconnoître leur origine, et obtenu *jus aureorum annulorum*. Enfin qui pourra dire le but qu'Alcamène avoit, en faisant traiter ce sujet avec la date de l'année qu'il étoit Duumvir? Si l'on pouvoit avancer que le petit morceau de marbre appartient à une urne, on pourroit présumer que ce fut sur ce monument, que furent représentés les faits principaux de la vie du défunt. Ce bas-relief étoit d'abord dans la maison Vitelleschi, comme on le sait par Reinesius, qui le décrit et en rapporte l'inscription (2). Nous ajouterons à tout ce qui a été dit, qu'il s'est trouvé plus d'un de ces monumens funèbres, sur lesquels se voient des enfans morts : un entr'autres de la galerie du Grand-Duc à Florence, dont parle Gori (3), dont une des faces représente un enfant mort sur son lit; la mère pleure auprès de lui, assise sur un siége avec le coussin et le marchepied; le père derrière est aussi assis sur une grande chaise avec un marchepied, mais sans coussin; il est aussi dans la douleur : on n'y voit pas de traces de sacrifices. Sans doute que le statuaire aura eu quelque raison particulière de placer la mère sur un coussin, et de s'écarte-lde la coutume. C. F.

N°. 40. *Page* 495. Très-belle tête de Jupiter, couronné de laurier, sur une agate-onix : la planche est de la grandeur de l'original : elle est prise d'un livre imprimé dans l'isle de Candie, et qui appartient au Conseiller Reiffenstein à Rome. *Voy*. tome 1, page 368, note 1. C. F.

N°. 41. *Page* 496. Terre cuite du Musée du Collége Romain, cité et vanté par notre auteur dans les *Monumenti* (4). On y voit le retour d'Ulysse à Ithaque dans la maison de son père. Sa nourrice *Euriale*, dans l'action de lui laver les pieds, ainsi que les anciens en usoient à l'égard des étrangers, le reconnoît à une cicatrice (5), étend les bras; le pied du héros lui échappe, et heurtant avec force le vase dans lequel est l'eau, il le renverse; alors elle s'écrie : « *Tu es véritablement Ulysse; et avant que » d'avoir vu ta jambe et de t'avoir touché, je ne t'ai pas reconnu!* » A ces paroles, Ulysse lui ferme la bouche avec la main, afin que son ar-

(1) *Lib*. 1, *cod. si servi aut lib.*
(2) *Cl*. 6, *num*. 134, *pag*. 465.
(3) *Insc. ant. part*. 9, *tab*. 17.
(4) *Num*. 161, *part*. 2, *cap*. 33, *pag*. 217.
(5) Hom. *Odyss. lib*. 22, *vers*. 405 *et suiv* Igino, *fab*. 125

rivée reste secrète. Derrière lui est *Eumée*, le gardien de son troupeau, et si célèbre dans les derniers livres de l'Odyssée. Son chien le reconnoît après tant d'années (1). La même composition est sculptée sur la face latérale d'une urne, que Gori a (2) donnée au public, en l'expliquant mal-à-propos comme une figure de Diomède qui panse sa blessure. C. F.

Page 562. Bas-relief d'ivoire de la Bibliothèque du Vatican, déjà donné par Buonaroti (3) : il en est parlé au tome premier, pag. 369 note 2 (4). Cet écrivain explique, par un Ibis, l'oiseau sacré en Egypte, parce qu'il détruisoit les couleuvres (5). Celui qui est placé sur le bœuf, et les deux lettres tracées sur la tablette, qu'il regarde comme A, Δ, il les explique par ces mots : *ἀγαθὸς δαίμων*, bon génie. Dans le reste, il croit voir le bœuf Apis allaité par Isis. Cette Divinité porte sur la tête une poule de Numidie; l'une et l'autre sont dans une barque qui vogue vers Memphis, sur le Nil. Il en est parlé, tome 1, pag. 88 et 122. C. F. N°. 42.

Page 685. Peinture antique tirée d'un vase étrusque. On y voit Hercule vendu à Omphale : elle est tirée de la collection d'Hamilton : on en voit la description au tome premier, page 455 de notre édition, l'inscription se trouve dans le fond : nous en parlerons plus au long ci-après. C. F. N° 43.

Page 695. Monnoie de bronze d'*Hadri* ou *Adria*, tirée du *Museum Borgianum* à Velletri : elle pourroit bien venir de l'Adria dans le Picentin (aujourd'hui Marche-d'Ancone), à en juger par l'inscription qui porte la lettre H, qui appartient plus aux Grecs qu'aux Etrusques : c'est communément à cette ville que l'on attribue semblable monnoie. Cette tête, qui n'a rien de ces beaux caractères qui se remarquent sur les médailles de la Haute-Grèce, la feroit croire étrusque, si nous n'étions portés à penser, d'après des têtes plus mauvaises encore, qui se voient sur beaucoup de médailles de la Sicile, que plus les Grecs d'Italie s'éloignèrent de la Haute-Grèce, plus ils perdirent le bon goût dans les arts. Mais nous dirions, avec plus de vraisemblance, qu'elle a pu appartenir à cette ville Adria, ou à celle du même nom qui se trouvoit N°. 44.

(1) Hom. *lib.* 17, *vers.* 291 *et suiv.*

(2) *Inscr. ant. part.* 3, *tab.* 39. *et pag.* CXXX *et suiv.*

(3) *Osserv. ist. sopra alc. méd. pag.* 71.

(4) *Tab.* 37, *N°.* 5, *pag.* 425.

(5) Cicerone, *De nat. Deo. lib.* 1, *cap.* 36.

dans la Grèce, parce qu'elles conservèrent les monnoies des Etrusques et des autres peuples d'Italie. Elle est un peu usée tout autour; il se peut qu'à droite, il manque un point dans la partie usée : cette pièce aura été un quinaire ou cinq parties de l'as pour le poids et pour la valeur. En effet, on peut en dire autant de celles de la même grandeur du prélat Guarnacci avec les cinq points. Au revers est un vase de l'excellent goût qui distingue les vases étrusques que l'on faisoit aussi dans la même ville : c'est, sans doute, une figure symbolique. *Voy.* pag. 256, note 1, et pag. 281, note 4 du tome premier. C. F.

PLANCHES A LA FIN DU TOME PREMIER.

N°. I. Hermès de femme en marbre blanc, que l'on voit à la villa Albani : la division de jambes est indiquée par un seul trait longitudinal. *Voyez* tome premier, pag. 10.

N°. II. et III. Figures de deux soldats qu'on peut regarder comme des Gaulois ou des Celtes, par leurs chevelures longues et éparses, leurs bouquets de barbe ou moustaches en usage chez ces peuples. *Voy.* pag. 59 du tome premier. Les originaux, maintenant dans la villa Albani, sont en grande partie restaurés, si l'on en excepte la tête. C. F.

N°. IV. Statue d'un très-antique et très-fameux colosse de Memnon d'Egypte, aussi appelé *Aménophis*, *Osimanduès* ou *Osimanthe* dans la Haute-Egypte; elle est vue de face et par-derrière. Il en est parlé tome 1, pag. 97, note 3, 110, note 2, et 160, note 4. On croit qu'elle vient du Temple de Cambyse : elle est maintenant divisée en deux morceaux, dont l'un est couché à terre. Les doigts des pieds, comme le soupçonne Winkelmann à la page 110, tome 1, manquent dans la statue, et Pococke y a suppléé dans son dessin, ainsi qu'il le déclare lui-même dans son ouvrage (1). On peut juger, d'après les mesures réduites qu'en donne Pococke, combien cette figure est grande; et on peut encore le juger par les autres figures qui l'accompagnent dans la planche. La tête a six pieds de diamètre, et onze depuis le haut jusqu'à la naissance du cou. Elle est couverte d'inscriptions grecques et latines sur les

(1) *Tom. I, pag.* 101, de l'édition Anglaise, et de la traduction française, *Tom. I, pag.* 290.

jambes, les pieds, et sur la base, qui ont été tracées par les personnages illustres qui, dans les tems anciens, ont été la visiter. La pièce dont elle est faite est une espèce de granit poreux, mais très-dur, d'une couleur particulière, qui tient le milieu entre le brun et le rouge. Le dessin en a été fait par Pococke, d'après lequel Jablonski a donné le sien, qu'il a accompagné d'une dissertation (1). Celui qu'en a donné Norden devroit être plus exact. Pococke a ajouté, dans son estampe, ces trous dans la montagne, qui indiquent les sépultures antiques des Souverains du lieu. C. F.

Petite figure en bronze de la grandeur de l'original, présentée sous trois faces. L'original se trouve dans la collection des monumens profanes de la Bibiothèque du Vatican. Il en est parlé à la page 105, note 2 du tome 1, et dans le tome II, première partie, page 87, note 1. A la première de ces citations, nous rapportons l'opinion du père Paoli qui, avec toute son érudition, a pris à tâche de soutenir que cette statue représente un prêtre Cananéen, qui tient en main une souris, pour mémoire de l'offrande que les Philistins déposèrent devant l'Arche, après le terrible fléau dont le Dieu d'Israël les frappa en punition de leur impiété. Il y a beaucoup de réflexions à faire d'abord, sur ce que la figure n'a pas la barbe qu'elle auroit, si c'étoit celle d'un prêtre oriental: ensuite on y voit clairement une saillie propre aux mamelles de femme, une forme de cheveux, des traits du visage, tous indices du sexe féminin; enfin, la grandeur de l'animal que la figure tient en main, n'a pas cette longue queue de la souris que lui donnent tant de Monumens où elle est représentée; cet animal d'ailleurs surpasse de beaucoup la grosseur d'une souris, qui auroit pu tenir aisément dans la grandeur de la main, et celle-là au contraire, occupe toute la longueur du bras: toutes ces choses, disons-nous, font soupçonner que cette petite statue représente plutôt une dame Etrusque, tenant un petit cochon qu'elle veut offrir à quelque Divinité. Varron (2) écrit que les Souverains et les Grands de l'Etrurie étoient dans l'usage de sacrifier une petite truie dans leurs fêtes nuptiales; et on offroit en sacrifice un N°. VI.

(2) *De Memnone Græcorum et Ægyptiorum, hujusque celeberrima in Thebaide statuæ, syntagmata III, cum figuris Æneis. Francofurti ad Viadrum*, 1753. in-4°.

(2) De re rustica, *lib.* 2, *cap.* 4.

petit porc dans celles de Cérès (1), de la Terre et de Sylvain : c'est ainsi qu'on le voit dans les monumens (2). Il existe dans le riche cabinet de Borgia à Velletri, une petite figure de bronze précisément de la même grandeur et même forme d'habit que celle dont nous parlons; de même qu'à la villa Ludovisi, une statue de marbre blanc a un vêtement tout semblable. Quant à la tête, elle ressemble à celles de beaucoup de figures de femmes étrusques. C. F.

N°. VII. Prêtre Egyptien, l'un des pastofères, qui porte, sur une petite boîte ornée d'hiéroglyphes, ainsi que sa base, trois figures; elles sont tellement restaurées, que dans l'original antique on ne peut reconnoître ce qu'elles représentent : il est de granit noir et tiré de la villa Albani. Il en est question tome 1, page 111, et note 3 au bas de la même page. Cette figure étoit d'abord sans tête ni bras, comme on le voit dans la planche qu'en a donnée Kirecher. Elle a un tablier, vêtement ordinaire à ces prêtres. On lit, dans Diodore, que les prêtres Egyptiens avoient coutume de porter une espèce de tablier quand ils faisoient les funérailles de leurs Souverains. C. F.

N°. VIII. Très-belle pastofère égyptienne en basalte vert, haute d'environ trois palmes: elle est du Museum Pio-Clementinum. La tête et un morceau de son bras sont modernes. Ses poignets sont ornés de bracelets à deux têtes de couleuvres, ainsi qu'en avoient les femmes d'Egypte. Elle tient une cassette avec son anse qui, tombant jusqu'à terre, coupe les pieds : c'est une faute considérable de la part de l'artiste qui, dans tout le reste, a donné à cette statue le caractère des ouvrages grecs. Au milieu du petit coffre est un Orus tout enveloppé de ses symboles ordinaires. Il en est parlé pages 111 et 113 du tome premier. C. F.

N°. IX. Statue égyptienne d'un granit noirâtre de la villa Albani : elle représente probablement une Isis, ou une femme Isiaque, avec la tête de lion, ou plutôt de chat, ou mieux encore, ayant un masque qui les imite. Elle est de grandeur naturelle. Les bras, les mains et les jambes sont nouvellement restaurés et pris d'une autre statue. La tête de l'oiseau qui se

(1) Dempstero. *de Etru. reg. lib.* 3, *cap.* 19, *pag.* 294. Kirchmann, *de fun. Roman, lib.* 4, *cap.* 1, *pag.* 484. Gori, *Mus. Etrus. tom. II, tab.* 165, *pag.* 323.

(2) Giacomo Filippo Tomasini, *de donar. veter. cap.* 26, *in Thes. antiq. Rom. Græwii. tom. XII, col.* 847.

voit au haut du bâton, est aussi moderne. On croit que c'est la houlette hupée de *Pignorius :* elle est assez mal faite. Le dessin de notre gravure est fait d'après celle de l'obélisque Barberin, cité au tome premier, page 136, note 1. *Voyez* tome premier, page 114, 120 et 166. C. F.

Statue de la villa Albani, en granit cendré, haute d'environ trois palmes. Elle représente un Cercopitèque, ou singe à queue, en honneur chez les Egyptiens. Il est couvert d'une forme de mantelet, fait de la peau d'un autre animal. Il est semblable à celui qui est dans la cour du Palais des Conservateurs au Capitole, qui nous semble fait d'une espèce de marbre Chipollin, moins bien conservé, mais un peu plus grand. Le globe qu'il porte en tête, est moderne. *Voyez* pag. 115 du tome premier, et 54 *et suiv.* du tome second, première partie. L'abbé Marini (1), avec sa sagacité ordinaire, a dernièrement rassemblé quelques mots, presqu'effacés, de l'inscription qui se voit à la base de cette statue, dont il est parlé tome second, page 54, et les voici : N°. X

\- -
\- - - - - - - - - - OS - - - - - - - - -
\- - - - - - - ILLIANON - - - - - -
\- - - - - - - - - SACR. - - - - - - - - -
SEPT. QUINTILIO ET PRISCO-
\- - - - - - - - - COS. - - - - - - - - -

Par-là nous savons au moins que ce grossier simulacre fut consacré l'an 159 de l'ère chrétienne, sous le règne d'Antonin-le-Pieux, dans le tems où la religion Egyptienne étoit fort protégée à Rome, ainsi que nous l'avons dit page 152 du tome premier.

L'inscription grecque gravée de l'autre côté de la base, rapportée au tome 2, première partie, page 54, note 5, montre que les statuaires de cette figure étoient Grecs. Qu'ils l'aient fait ou en Grèce, ou à Rome, ou en quelque autre lieu, on voit toujours que c'est une imitation, et que c'est encore dans ce style qu'est fait l'autre cércopitèque et toutes les statues égyptiennes de la villa Albani. Ce style imitateur a dû être introduit à Rome avant les Empereurs qui autorisèrent le culte des Dieux Egyptiens; puisque nous tenons de Varron, d'après Tertulien (2), que

(1) *Iscriz. antiche delle Ville, e de' Palazzi Albani, pag.* 176.

(2) *Ad nation. lib.* 1, *pag.* 55, *C. Lutetiâ* 1634.

lorsque ce culte fut interdit, vers l'an 695 de la fondation de Rome, et la première année du consulat de Gabinius, toutes les statues de ces Divinités furent abattues. *Serapem, et Isidem, et Arpocratem, et Anubem prohibitos Capitolio-Varro commemorat, eorumque statuas à senatu dejectas, non nisi per vim popularium restitutas.* Le culte d'Isis étoit aussi très-ancien en Grèce (1), et on y sculpta des Divinités Egyptiennes, de même qu'en Egypte on fit des statues de Divinités Grecques. Par cette raison, il faudra faire attention que beaucoup de statues qui portent ce caractère d'imitation, et supposées, par conséquent, du tems d'Adrien, jusqu'où, à la vérité, se perpétua ce style, peuvent avoir été faites dans des tems plus reculés, ou à Rome, ou ailleurs. C. F.

N°. XI. Statue de la villa Albani de grandeur naturelle, en marbre gris-brun; ouvrage du tems des Romains, ou au plus des Grecs. Elle est remarquable par ses draperies, en quoi elle ressemble un peu à la figure du Capitole qu'on dit être Isis, et encore plus à une autre dont Gori donne l'estampe (2). Peut-être bien est-ce Isis, à cause de sa robe de lin qu'on appeloit *Linteata* (3). La tête de cette statue n'est pas celle qui lui appartient. Elle semble avoir une perruque, mais sa chevelure frisée ne convient pas mal à une Isis : les statues dont on a fait mention en ont aussi; et on peut croire qu'Isis la portoit ainsi, par le proverbe ancien, que les habitans de Memphis se glorifioient de posséder la frisure de la Déesse Isis, comme les Thébains d'avoir les os de Gérion, et les Tégéates, la peau du sanglier de Calydon, tué par Méléagre (4). Le reste de la figure a des parties assez mal restaurées. Il en est question pag. 130 et 137, (note 1), et 142 du tome premier. C. F.

N°. XII. Deux Hermès à tête sans barbe, qui paroît être portrait : la peau dont ils sont couverts étant en partie usée et mal restaurée, ne laisse pas distinguer si c'est celle d'un chien ou d'un lion, comme on l'a dit, tome 1, page 135, et note 3. La forme des oreilles et la nature du poil, portent à croire que c'est plutôt celle d'un chien, à moins que par les raisons alléguées dans la note citée, on ne veuille penser que c'est une peau de lion. Gori (5)

(1) Pausanias : *lib.* 1, *ch.* 41, *pag.* 98; *lib.* 2, *cap.* 4, *pag.* 121; *cap.* 13, *pag.* 142, *lib.* 10; *cap.* 32, *pag.* 880.

(2) *Inscript. ant. in Etrus. urb. exist, part. I, tab.* 18, *N°.* 2.

(3) Tertuliano, *de anima, cap.* 2, *N°.* 4.

(4) Michele Apostolo. *proverb. cent.* 20, *N°.* 20, *pag.* 255. *Lugd. Batav.* 1653.

(5) Mus. Etrusc. *tom. I, tab.* 84, *N°.* 2.

donne

donne une urne de terre cuite, sur laquelle est un Génie ailé avec une peau sur la tête, qui paroît celle d'un chien, et une figure de bronze (1) qu'il croit un Génie domestique, ayant pareillement une peau de chien sur la tête. C. F.

Statue de marbre blanc de la ville Albani, avec tête et bras antiques, mais mutilés et faits d'une autre main que le reste de la statue. On ne distingue pas bien si la peau, dont la tête est couverte, est celle d'un chien, ou plutôt de quelque animal sauvage; ce qu'on peut présumer par la dentelure et par le poil. *Voy.* la page 135, tome 1, page 68 du tome 2, première partie. C. F. N°. XIV.

Très-beaux canopes en basalte vert de la villa Albani, déjà donnés au public par Borioni dans son Recueil d'antiquités. Ils sont représentés sous deux aspects. *Voy.* pag. 154 du tome premier. N°. XV et XVI.

Statue de grandeur naturelle, en marbre noir, avec une tête et le bras droit modernes. Elle peut représenter un de ces prêtres d'Isis, qui alloient en procession avec un vêtement qui leur étoit particulier. Elle fait un des ornemens de la villa Albani. On en parle à la page 157 du tome premier. C. F. N°. XVII.

Statue grande comme le naturel, de très-belle brèche égyptienne, avec les mains et la tête modernes, en marbre blanc : elle représente probablement un captif. Elle est de la villa Albani. *Voy.* tome 1, page 185 et 417. C. F. N°. XVIII.

Bas-relief en marbre blanc, placé au-dessus d'une porte, dans le *Casin* de la villa Albani, représentant un sacrifice au Dieu Metra, avec divers symboles. On en parle à la page 209 et 210, note 3, tome 1. N°. XIX

Face d'une urne étrusque en albâtre de *Volterra*, de la villa Albani, que Winkelmann, pag. 224, tome 1, croit représenter le héros Echetlus qui, dans la bataille de Marathon, fit un grand carnage des Perses avec le soc d'une charrue. Quoique ce fait semble être d'un temps trop récent pour être représenté sur tant d'urnes étrusques; tel que ceux rapportés par Dempster (2), ceux du Marquis Maffei (3), et du Collége Romain, en terre cuite, celui de la Bibliothèque du Vatican en albâtre, et beaucoup d'autres; il est néanmoins probable que les Etrusques les ont imités des Grecs, de qui ils ont pris tant d'autres choses, et qu'ils représentèrent N°. XX.

(1) *Mus. Etrusc. tome I, tabu.* 88.

(2) *De Etrus. reg. tom. I, tab.* 54.

(3) *Mus. Veron. pag. XI. tab.* 3, *N°.* 7.

cette terrible bataille (1), l'un des événemens le plus digne d'être conservé dans la mémoire des hommes. L'habile abbé *Lanzi* conjecture que ce morceau peut représenter Jason, qui tua les guerriers formés des dents qu'il avoit lui-même semées : mais comme Apollodore (2) et Apollonius (3) disent qu'il les tua avec des pierres ou avec son épée, il faudra supposer que le statuaire ou la nation Etrusque aura eu sur ce fait des notions ou une tradition différente. *Voyez* aussi tome premier, page 229, note 2. C. F.

N°. XXI. Statue en marbre plus grande que le naturel. Winkelmann pense qu'elle est étrusque; mais il est difficile d'attribuer ce bel ouvrage aux artistes de cette nation, tant à cause de la bonne manière qui y règne, que par le rapport qu'elle semble avoir avec le prêtre de Bacchus en bas-relief dont parle Gori (4). Winkelmann nous semble trop disposé à attribuer aux Etrusques les ouvrages en marbre, sur-tout lorsqu'ils sont en marbre salin grec, tel que celui dont on a fait mention, n°. 31, et le bas-relief de la villa Albani, dont parle notre auteur dans ses *Monumenti antichi inediti* (5), et qui est rapporté dans l'*Histoire de l'Art* (6), ainsi que d'autres de même nature au Muséum du Capitole. Il n'en donne aucune raison satisfaisante. Pour nous, nous observerons, qu'indépendamment de ce que beaucoup de ces ouvrages sont en marbre salin, que n'employèrent jamais les sculpteurs Etrusques, et sur-tout dans les premiers tems de l'art, auquel Winkelmann rapporte ces monumens, il ne seroit pas facile de prouver que cette nation ait su si bien travailler le marbre dans ces siècles reculés, qu'on ne puisse plutôt croire que ces statues sont des Grecs; et que, d'un autre côté, les Etrusques n'ont pas dû faire des progrès dans leur style, au-delà des seuls chefs-d'œuvre qu'ils nous ont laissés. Nous voyons aussi qu'ils ont souvent exécuté leurs travaux en bronze avec excellence, comme nous en avons cité un exemple au n°. 38 et ailleurs (7), et peut-être aussi en terre cuite; matière qu'ils se procuroient plus aisément que les marbres de la Grèce. Encore peut-on soupçonner que ces beaux ouvrages ne sont que des imitations de

(1) Eschine. *orat. contra Ctesiph. op. Demosth. pag.* 458. C. Pausanias, *lib.* 1, *cap.* 25, *pag.* 37 ; *cap.* 32, *pag.* 79.

(2) *Lib.* 1, *cap. ult.* §. 23, *pag.* 57, *seq.*

(3) *Argon. lib.* 3, *v.* 1285, *seq.*

(4) *Inscr. ant.* à l'endroit cité, *N°.* 2.

(5) *N°.* 56.

(6) *Tom. I*, *pag.* 245.

(7) Voyez *tom. II*, *part. I*, *pag.* 101, *not.* 1.

ceux des Grecs : telle que la pierre où est gravé le Tidée. Nous en avons dit le motif au n°. 32; et la Minerve en bronze (1), dont on peut tirer la même conséquence, en la comparant avec une statue en marbre possédé par *Cavaceppi* (2). Nous ne pouvons penser autrement de cette dureté de style, que Quintilien (3) reproche aux ouvrages étrusques, qu'il compare à ceux des Grecs, comme il compare l'éloquence des Athéniens avec celle des Asiatiques. Cette statue a été restaurée dans les bras et dans quelques autres parties. La forme du vêtement et des plis qui sont fort rapprochés, mérite quelque examen. On en voit de semblables en d'autres monumens, et particulièrement dans la figure de Gori que nous avons rappelée : l'original est à la villa Albani. *Voy.* tome 1, pag. 242.

Figure de bronze trouvée dans l'isle de Sardaigne, et qui est actuellement dans le Muséum du Collége Romain. Sa hauteur est d'une palme huit onces : elle représente un soldat coiffé d'un bonnet plat, surmonté de deux cornes, entre lesquelles se trouve un panier. Il porte en outre, sur le dos, le train d'un charriot à deux roues. A son bras gauche, il tient un bouclier, de ceux qu'on appeloit *Pelta*, et dans sa main il a trois longues flèches. Dans sa main droite, il devoit avoir un arc, dont il tient encore un morceau. Winkelmann, qui en a donné la description, tome premier, page 310, pense que les soldats Sardes portoient ordinairement un panier sur leur tête, comme on le voit dans cette figure; pour nous, nous croyons, au contraire, que deux soldats portoient ce panier à la main quand il étoit question de franchir les lieux difficiles. Au reste, ici tout est moderne et fait de caprice, excepté le morceau de timon et les roues. Les cornes qu'il a sur la tête ne sont pas faites pour soutenir le panier, qui se soutient bien sans elles, mais doivent représenter un cimier de peau, ou une tête de taureau avec ses cornes, que les rois d'Egypte avoient coutume de porter ainsi qu'Isis. Ceci est d'ailleurs conforme à un autre soldat que l'on voit dans Gori, (4), lequel ne porte pas la petite charrette, qui se trouve remplacée par une pelle, d'où l'on pourroit conclure que c'est un sapeur. On trouve aussi un cimier avec des cornes sur la tête de trois guerriers, N°. XXII.

(1) *Tom. II, prem. part. pag.* 101, *not.* 1.
(2) *Raccolta di Statue, tom. I, tav.* 18.
(3) *Inst. orat. lib.* 12, *cap.* 10.
(4) *Mus. Etrusq. tom. I, tab.* 104.

que l'on voit sur deux vases étrusques, dont fait mention Passeri (1). Cette horrible figure a été aussi publiée par l'abbé Barthelemi, lequel croit, avec Winkelmann, qu'elle tient dans une main la garde d'une épée.

N°. XXIII. Statue en marbre blanc de Laocoon et de ses deux fils, tués par deux serpens envoyés, suivant la Fable, par Minerve, pour punir le père de son attentat contre le cheval de Troye, et de l'opposition qu'il mit à ce qu'on le fît entrer dans la ville (2). Winkelmann en parle plusieurs fois dans le tome 1, pages 225, 362, 390, 425; tome 2, première part., pag. 53, 71, 289 et suiv. MM. *Lessing* et *Heyne* en ont écrit fort au long. Mais l'éditeur des remarques sur le *Muséum Pio-Clementinum* (3) en examine encore mieux en détail toutes les beautés et les particularités dans son énergique description. Nous nous contenterons ici d'en dire quelque chose pour suppléer à nos observations de la page 291 et 294 du tome 2, prem. part. Nous avons fait dessiner la figure que nous en donnons sur un plan exhaussé presque au niveau de la statue, parce que ce point de vue nous a paru plus convenable à bien saisir le groupe, que celui d'où on le voit d'en bas, vu que le groupe est placé, dans la cour du Belvédère, sur un piédestal élevé, qui le fait voir en-dessous. Du point que nous avons choisi, on jouit en entier de l'expression admirable de la tête du Laocoon, où l'on voit une couronne de laurier en la regardant de côté, ainsi qu'à la tête du plus jeune des fils qui est à droite du père : on peut ainsi parcourir de l'œil toutes les beautés de cette composition; et, comme l'observe fort bien l'écrivain habile qui en fait la description, la jambe du fils aîné qui, en la mesurant, paroît plus longue que l'autre, se raccourcit, vue de ce point, et paroît proportionnée par l'effet de l'optique (4). Au premier coup-d'œil, on juge que ces infortunés ne peuvent s'opposer aux efforts multipliés des serpens, qui, par leurs longs entrelacemens, sont appelés *merveilleux* par Pline : *Draconum mirabiles nexus* (5), et paroissent d'un tiers plus grands que nature. Les statuaires Agesandre, Polidore et Athénodore ont dû sacrifier cette exactitude à la nécessité d'enchaîner, par des serpens, les trois figures dont ils ne vouloient

(1) *Pict. etrusq. in vasc. tom. II, tab.* 108; *tom. III, tab.* 295.

(2) Virgile. *Æneid. lib. 2, V.* 200 *et suiv.*

(3) *Tom. II, pag.* 39.

(4) Voyez *tom. I, pag. 111.*

(5) *Lib.* 36, *cap.* 5, *sect.* 4, §. 11.

former qu'un groupe. Avec tout cela, si l'on réfléchit qu'il y a plusieurs espèces de grands serpens, selon les pays; que ceux d'Epidaure ont, au rapport de Pausanias (1), jusqu'à 30 coudées, et que ceux qui enveloppèrent Laocoon, selon Virgile et Quintus Smirneus (2), étoient probablement des serpens aquatiques et amphibies, qui sont d'ordinaire plus longs que les terrestres; nous concluerons, avec probabilité, que les auteurs du groupe les ont fait aussi longs, parce qu'ils y étoient autorisés par la nature, sans avoir besoin d'exagérer leur longueur par raison de convenance. *Baccio Bandinelli* fut le premier qui, voulant en faire une copie en marbre pour le Cardinal Jules de Médicis, laquelle copie est maintenant dans la galerie du Grand-Duc, endommagée par le feu, restaura en cire le bras droit du plus jeune des deux fils de Laocoon et la main gauche du plus grand. Je ne sais par qui fut ensuite restauré, en terre cuite, le bras du père, en l'étendant davantage, en supprimant le lien du serpent qui l'environne, et s'écartant en tout cela de l'idée de *Bandinelli*. On voit cependant que celui-ci avoit bien conçu sa restauration en la comparant avec l'original, puisque le bras devoit se retourner plus en arrière, et que certaines saillies des parties conservées démontroient le besoin de ramener un tour du serpent sur le commencement du bras : c'est ainsi que l'avoit fait *Bandinelli*, qui, selon Vasari, en reçut des applaudissemens universels. Il fut laissé, en cet état, jusqu'à ce que *Cornacchini* le restaura mal en marbre, et y fit des changemens, comme on le voit par les estampes qu'on en publia dans la suite, d'après la statue de Florence, et par la gravure en bois que fit le Titien, qui travestit les trois figures en trois singes, pour ridiculiser la présomption qu'avoit eu *Bandinelli*, de faire une copie supérieure à l'original, dont il altéra les formes et l'expression. La hauteur du groupe entier est de huit palmes neuf onces; et sans la plinthe, de huit palmes cinq onces. C. F.

Statue de marbre gris-brun, plus grande que le naturel, qui se voit, avec son pendant, dans la cour du palais des Conservateurs au Capitole. Il en est parlé, tome premier, page 552, et tome 2, première part., pag. 70, note 2, et pag. 581. La bandelette qui lui ceint le front, désigne que c'est la figure d'un Souverain, et l'attitude des mains, un pri- N°. XXIV.

(1) *Lib.* 2, *cap.* 28, *pag.* 175.

(2) *Lib.* 12, *vers.* 441 *et suiv.*

sonnier. Mais nous observerons ici que, suivant Dion Chrysostôme (1), ce bandeau paroît aussi commun aux athlètes vainqueurs dans les jeux du ceste, du pugilat, et autres exercices gymniques. C'est ainsi que plusieurs ont entendu ce passage de cet auteur, dans lequel, cependant, il ne parle plus des athlètes dont il s'étoit d'abord entretenu, mais d'autres personnes qui, par quelque événement, ayant reçu des blessures à la tête, la lioient et l'entouroient d'une bande. C. F.

N°. XXV. Très-célèbre figure d'Apollon au Belvédère en marbre blanc Grec : elle est haute en tout de 9 palmes 11 onces, et sans la plinthe de 9 palmes 8 onces. Nous avons jugé qu'elle représentoit Apollon partant pour Tempé, après avoir émoussé ses dards contre le serpent Python, qui, suivant Simonide (2), étoient au nombre de cent, d'où Apollon prit le nom d'ἑκατὸν, c'est-à-dire, *centenaire*. Le mouvement de ses bras annonce qu'il vient de tirer des flèches, et son carquois se voit, en conséquence, sur ses épaules. Winkelmann remarque que son nez indique quelque sentiment de dédain, et c'est là que les anciens fixoient le siége du mépris (3). *Voyez* tome 1, page 111, 362, 370, 390 et suiv., et tome 2, première partie, page 426 et suiv. C. F.

(1) *Orat.* 65, *pag.* 605. *B.*

(2) Dans Julien l'Apostat, *Epist.* 24, *op. S. Cyrill. Alexand. tom. I, pag.* 395. *D.*

(3) Théocrite, *Idyll.* 1, *vers.* 18. Voyez *tom. II, première partie, pag.* 428, *not.* 1.

EXPLICATION
DES PLANCHES,
VIGNETTES ET FLEURONS.

TOME SECOND.

Frontispice. LE Destin, sous la figure d'une des Parques, est appuyé sur un grand socle. D'une main il tient un stylet, et de l'autre des médailles qui furent cause de la mort de Winkelmann, ainsi qu'on l'a pu voir dans la vie de cet auteur en tête du premier volume. La vérité est désignée par la lumière d'un soleil, qui est à demi-couvert d'une draperie, dessous laquelle on voit s'échapper quelques rayons. Sur le socle est un sarcophage, et en avant le buste du savant antiquaire. Le fuseau et le peloton de fil que l'on voit sur la plinthe, qui porte tout le monument, fait allusion au trépas de Winkelmann. Œser, son ami, est l'inventeur de cette composition, que nous avons tirée de la traduction d'Huber. N°. 1.

Sur le Titre, Pierre gravée ci-devant au Museum Farnèse à Naples : elle représente Bacchus et Ariane : elle est d'un fini et d'une beauté que le burin n'a pu exprimer. C. F. N°. 2.

Page 1. L'apothéose d'Homère, développement du bas-relief qui est sur un vase d'argent trouvé à Herculanum. *Voy.* l'explication de la planche VIII de ce volume. N°. 3.

Page 59. Hermès en marbre grec salin, trouvé par le Chevalier d'Azara dans la fouille qu'il fit en 1779 à Tivoli, dans l'ancienne ville des Pisons. Il paroît être d'un style très-ancien, comme on l'a fait voir dans le tome second, première partie, page 12, note 3. La physionomie en est inconnue, bien qu'elle paroisse être celle d'un philosophe qu'on a présumé être Phérécide, à qui Gronovius (1) et d'autres auteurs se N°. 4.

(1) *Thes. antiq. Græc. tom. II, tab.* 37.

sont empressés d'attribuer, sans fondement, un autre portrait. Nous savons, par une épigramme de l'anthologie grecque (1), que l'un des Phérécides (car ils étoient plusieurs, et peut-être celui-là étoit-il le plus célèbre), avoit le défaut de pencher la tête et de regarder toujours en l'air : nous ne savons si cette attitude étoit la même que celle d'Alexandre. C. F.

N°. 5. *Page* 60. Bas-relief en marbre de la villa Albani, donné par Winkelmann dans ses *Monum. ant. ind.* (2). Il est cité ici tome second, première partie, page 306. Le sujet est l'entretien d'Alexandre avec Diogène sous les murs de la ville de Corinthe. Les murs sont indiqués par de grosses pierres quarrées, avec un arbre qui y aura été placé par l'effet d'une fantaisie de l'artiste pour interrompre l'uniformité. Winkelmann croit que le bâtiment qui se voit dans l'éloignement, pourroit être un collége près de Corinthe, où Diogène avoit coutume de se tenir dans le tonneau ou grand vaisseau de terre, représenté presque brisé, et ensuite rapproché par des bandes attachées à queue d'arondes. Ce vaisseau avoit été cassé par un jeune Athénien, qui en fût châtié en public. On voit un chien sur le tonneau, par allusion au surnom de Cynique qu'on avoit donné à Diogène. On l'a désigné ainsi par le tonneau et le chien dans plusieurs pierres gravées, mises au jour par Winkelmann dans la description du cabinet de Stosch (3), dans une rapportée par *Causeo* (4), et dans un bas-relief décrit par Spon (5), dans lequel on voit aussi un temple. Au reste, nous observerons que la tête d'Alexandre, et beaucoup d'autres choses assez importantes dans notre bas-relief, y sont restaurées. C. F.

N°. 6. *Page* 114. Bas-relief qui se voit dans la villa Albani. Le sujet en est très-obscur. Il en est fait mention tome second, première partie, page 15, et 20 dans la note. C. F.

N°. 7. *Page* 115. Camée du Muséum Farnèse : ouvrage d'Athénion, dans lequel on voit Jupiter foudroyant les Géans. Il a été donné et vanté dans les *Monumenti antichi inediti* (6) de Winkelmann. *Voy.* page 112 du tome second, première partie. C. F.

(1) *Lib.* 5, *N°.* 62.
(2) *N°.* 174, *part. III*, *cap.* 9, *pag.* 229.
(3) *Cl.* 4, *Sect. I*, *N°.* 84, 88, *pag.* 403.
(4) *Gemm. e tav.* 127.
(5) *Miscell. erud. antiq. cl.* 4, *pag.* 125.
(6) *N°.* 10.

Page

Page 160. Bas-relief en terre cuite, passé de Naples en Angleterre : il a appartenu d'abord au Docteur Mead, et fut acheté fort cher après sa mort; époque à laquelle il a passé en d'autres mains. Le dessin en a été fait sur le plâtre que Christophe Hewerson, habile sculpteur Irlandois, conserve de ce monument. Il représente Démosthènes dans l'isle de Calauria où il s'étoit réfugié, assis sur un autel du temple de Neptune, après s'être empoisonné, pour se soustraire aux persécutions de ses ennemis : il tient un volume en main. La tête ressemble à celle de bronze du Muséum d'Herculanum, qui porte une inscription. Winkelmann l'avoit destiné pour la troisième partie de ses *Monumenti antichi inediti*. On prévient que dans l'estampe, de même que dans l'original, le mot ΔΗΜΟΣΘΗΝΕΣ est écrit avec l'omega Ω au lieu de l'omicron O, comme on le fait ordinairement : c'est probablement une faute de l'ouvrier qui a tracé cette inscription. *Voy.* tome second, première partie, pag. 307 et suiv. C. F. N°. 8.

Page 161. Bas-relief de la villa Albani, que Winkelmann avoit fait dessiner et graver en grand, pour la troisième partie des *Monumenti antichi inediti*. Il paroît qu'il représente une dépense ou office. Il en est parlé tome second, première partie, page 163. On le voit aussi dans l'édition allemande de l'*Histoire de l'Art* faite à Vienne. C. F. N°. 9.

Page 179. Coffret mystique en bronze du Collége Romain, dont il est parlé fort au long dans le tome second, première partie, page 167 et suiv. On y donne l'inscription avec la forme des lettres qui la rend probable. A juger de ces lettres, fort semblables aux caractères étrusques, on peut penser que ce monument est un des plus anciens de Rome, et peut-être même le plus ancien que l'on connoisse en le comparant avec les inscriptions de Scipion dont nous parlerons ci-après. Au tems de la fondation de Rome, il est certain qu'on fit d'abord usage des caractères étrusques. Nous tenons de Pline (1) qu'on voyoit encore à Rome un chêne avec une inscription de bronze en lettres étrusques, qui le déclaroit *sacré* dès le premier tems de la fondation de cette ville; et il en rapporte encore un autre exemple, en parlant des peintures de Marc. Ludius dans un temple d'Ardée, où l'on voyoit une inscription en quatre vers, écrite en anciennes lettres latines, qui sont les mêmes que les lettres étrusques. Cette inscription parloit de cet N°. 10.

(1) *Lib.* 16, *cap. ult. sect.* 87.

artiste : d'où nous regarderons comme une erreur de Tacite, lorsqu'il assure que Damarate enseigna à écrire aux Romains : assertion d'autant plus paradoxale, qu'il dit dans la suite que les Aborigènes s'étant confondus avec les Etrusques, tenoient depuis bien long-tems leurs lettres du Roi Evandre. Cependant Tacite fait une observation vraie : c'est que les lettres antiques latines, ainsi que les étrusques, étoient semblables aux caractères grecs les plus anciens : ce qui se prouve par les inscriptions de ces deux peuples, spécialement par celle de deux vases étrusques, dont la forme des lettres est du grec antique. Pline lui-même confirme cette preuve, en disant (1) que, de son tems, les lettres latines qui étoient en usage, ressembloient aux anciennes lettres grecques. *Spanheim* (2) rapporte ce que dit *Ephore* d'après le scoliaste d'Homère inédit; et l'on y voit que Callistrates de Samos changea la forme et les noms des anciennes lettres grecques, et donna une nouvelle grammaire aux Athéniens dans le tems de la guerre du Péloponnèse (3). Cette assertion mériteroit bien un long examen; car si elle s'entend seulement de l'amélioration donnée aux caractères des lettres, elle se trouve contredite par les médailles de la Sicile et de la Grande-Grèce, et spécialement par celles de Gelon et de Hiéron, toutes antérieures à la guerre du Péloponnèse, dans lesquelles les lettres sont bien formées, et nullement inférieures à celles des tems postérieurs : ce que l'on peut voir dans *Paruta* (4), et *Castelli*, Prince de *Torre-Muzza* (5). Démosthènes, qui vécut peu d'années après, donne (6) une inscription placée par Thésée, dans le temple de Bacchus, semblable à celle dont parle Plutarque (7), qui étoit écrite en anciens caractères attiques *obscurs* : et Lucien appelle lettres grecques *obscures* (8), celles en bronze d'une inscription placée sur une colonne qui désignoit un terme sur lequel Hercule et Bacchus étoient réunis : ces auteurs devoient bien nous parler de la forme plus antique encore de ces lettres grecques qu'on peut reconnoître dans l'inscription Amiclée. Au reste, les lettres, sur la plus

(1) *Lib.* 7, *cap.* 58, *sect.* 58.

(2) *De præst. et usu numism. diss.* 2, *N°.* 4, *tom. I*, *pag.* 85.

(3) Voyez *tom. II*, *part. I*, *pag.* 226. Voyez aussi Spanheim, *dissert.* 8. *tom. I*, *pag.* 545 *et suiv.*

(4) *Sicil. numism. tab.* 144 *et suiv.*

(5) *Sicil. ec. numi. veter. tab.* 97, *et suiv.*

(6) *In Neæram*, *oper. pag.* 873.

(7) *In Theseo oper. tom. I*, *pag.* 11.

(8) *Veræ histor. lib. I*, §. 7, *oper. tom. II*, *pag.* 75.

grande partie des vases dits étrusques, étant anciennes attiques, comme l'observe bien *Mazochi* (1), nous portent à croire que ces ouvrages sont d'un tems antérieur à la guerre du Péloponnèse, ou à-peu-près, ainsi que nous le dirons ci-après. C. F.

Page 174. Fragment de peinture antique de la villa Albani, représentant la vue de diverses fabriques, d'un pont et d'une porte à son entrée, d'une rivière avec des barques, des troupeaux et des bergers, des arbres couronnés de rubans et de bandelettes. On y voit aussi un tombeau formé, suivant les usages les plus anciens, d'une colonne. Winkelmann donne, dans le tome second, première partie, page 121, la description de ce morceau, qu'il a aussi donné dans les *Monumenti inediti* (2). C. F. N°. 11.

Page 188. Tête de grandeur naturelle en marbre blanc, que l'on voit dans le *Museo Pio-Clementino*. Elle représente le premier Scipion l'Africain : elle est toute rasée; à la tempe droite on voit un signe que l'on prend pour une cicatrice, et qui pourroit bien n'en être pas une. *Voyez* tome second, première partie, pag. 362 et suiv. On ne lit nulle part, à ce qu'il nous semble, que Scipion ait eu une blessure à la tête. On dit bien de Tib. Gracchus (3), qu'il fût blessé d'un coup de chaise que lui porta son collègue Satureius : on en dit autant de L. Rufus, qu'on voulut tuer comme il montoit au Capitole. Celui-ci étoit neveu de Scipion l'Africain l'ancien; et l'autre Scipion l'Africain, que l'on nomme aussi Scipion Emilien, avoit épousé sa sœur. N°. 12.

Page 189. Centauresse qui alaite son petit, sujet semblable à un bas-relief que l'on voit à la villa Borghèse. L'original est une belle pierre gravée en creux, dont il est fait mention dans les *Monumenti*, sous le n°. 80. N°. 13.

Page 226. Pierre gravée, appartenant à l'abbé *Bianconi*, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts à Milan, dans laquelle on prétend, sans aucun fondement, retrouver les têtes de Massinissa et de Sophonisbe. *Voyez* tome second, première partie, page 362, note 5. Cette pierre, comme toutes les autres, qui sont grecques ou romaines, est lisse par-dessous. Beaucoup de pierres égyptiennes, et presque toutes N°. 14.

(1) *In reg. Herculan. museum Æneas, tab. bul. part. I, prodr. diatr.* 3, *C.* 3, *sect.* 3, *pag.* 137, *N°.* 1.

(2) *N°. ult.*

(3) Plutarque, dans sa vie, *oper. tom. I, pag.* 833.

les étrusques, comme celle dont on a donné la description, sont, au contraire, travaillées dans le fond en figures scarabées. On sait pourquoi les Egyptiens faisoient graver la figure de cet animal : c'est qu'ils la considéroient comme l'image du Soleil (1). Quant aux Etrusques, Winkelmann (2) paroît présumer qu'ils l'ont adopté à l'imitation des Egyptiens, de qui ils tenoient l'art de graver. Pline (3) fait remarquer que les anciens artistes tenoient devant eux, pendant leur travail, un scarabée de couleur verte pour recréer l'œil et fortifier la vue. Qui sait donc si ces artistes ne se plaisoient point à retracer quelquefois sur leurs pierres, l'image d'un animal, à travers lequel ils les regardoient? C. F.

N° 15. *Page* 217. Minerve musicienne, au milieu de trois Naïades : la Déesse est sur le point de jeter ses deux flûtes, après que les Naïades lui eurent dit qu'elle se déformoit le visage en jouant de cet instrument. Ce sujet est tiré d'une peinture antique des Thermes de Titus. *Voyez* tome second, première partie, page, 117.

N°. 16. *Page* 283. Tête de Pluton, où mieux encore de Sérapis, en marbre blanc, qui existe dans le monastère de St.-Ambroise à Milan. *Voyez* pag. 384, note 4 du tome I. Les éditeurs de Milan, qui en sont possesseurs, disent que sur le boisseau qui couvre sa tête, on voit une branche d'olivier et des épis de froment : mais le savant Visconti (4) pense, qu'au lieu d'olivier, c'est une branche de chêne à gland, symbole de mauvais augure. Peut-être les éditeurs de Milan ont-ils confondu l'olivier avec le chêne d'Italie, dont les feuilles sont assez semblables. Au témoignage de Pline (5), cependant, il semble que l'olivier a plus de rapport avec les épis que le chêne : et ici l'huile et les olives, qui peuvent se mesurer dans le boisseau comme les grains, peuvent faire également allusion à Sérapis, ou même à Pluton, si l'on veut, puisque l'on employoit l'huile dans les sacrifices qu'on lui faisoit, ainsi que l'observe Elie Scedius (6), d'après l'autorité de Virgile (7). C. F.

N°. 17. *Page* 284. Festin antique de trois convives, deux femmes et un homme, avec un Génie ailé qui leur sert des fruits. L'original est une cornaline du cabinet de Stosch, et se trouve expliqué dans la Description des

(1) Appian dans Pline, *lib.* 30, *cap.* 11, *sect.* 30. Voy. ci-devant *tom. I*, *pag.* 18.

(2) *Endroit cité ci-dessus.*

(3) *Lib.* 29, *cap.* 6, *sect.* 98.

(4) *Museo Pio Clem. tav. II*, *tom. I*, *p.* 4.

(5) *Lib.* 16, *cap.* 6, *sect.* 8.

(6) *De Diis German. cap.* 29, *pag.* 369.

(7) *Æneid. lib.* 6, *vers.* 254.

pierres gravées, pag. 477. Winkelmann, dans ses *Monumenti*, s'étend de nouveau sur cette antique, rapportée au n°. 201.

Page 309. Tête antique du Laocoon, en marbre blanc, qui se trouve à la villa du Marquis de Litta, près de Milan. Au jugement des connoisseurs, cette antique ne le cède en rien au Laoocon du Belvédère. *Voyez* tome 2, première partie, deuxième colonne de notes. N°. 18.

Page 310. Iphigénie en Tauride, reconnoissant son frère. Oreste et Pilade enchaînés, sont conduits par Thoas, et remis à Iphigénie pour être immolés à Diane. Sujet exécuté sur un sarcophage du Palais Accoramboni, et rapporté dans les *Monumenti*, N°. 144. N°. 19.

Page 354. Figure portant le nom de Dioscoride, statuaire : Winkelmann l'a donnée dans la première édition de l'*Histoire de l'Art*. Les éditeurs de Milan l'ont citée, tom. II, pag. 331, N°. 1. C'est un Mercure avec le caducée, et un plat ou patère en la main gauche, dans lequel on voit une tête de bélier. Pausanias (1) parle de trois statues de cette sorte de Mercure, dont la dernière étoit à Tanagras, ville de Béotie, et faite par Calamides; mais dans ces statues, Mercure portoit le bélier vivant, comme on le voit encore sur la bouche de puits (Bocca di Pozzo) du *Museum Capitolinum*, dont nous avons parlé ailleurs (2), et sur bien d'autres monumens. Sur trois pierres du cabinet de Stosch, publiées par notre auteur (3), ce Dieu est pareillement représenté avec le caducée dans la main droite, et une tête de bélier dans la main gauche. Dans une petite statue appartenant au Marquis de l'Hôpital, autrefois Ambassadeur François à Naples, Mercure tient de la main gauche une patère, sur laquelle est une tortue : le Père Pacciaudi, qui l'a publiée avec une Dissertation imprimée à Naples en 1747, s'étend beaucoup sur l'attribut de la tortue, donné à Mercure, et fait voir par beaucoup d'exemples tirés de Montfaucon (4), que l'on rencontre souvent ce Dieu avec ce symbole, et même quelquefois ce seul symbole, pour faire allusion à ce Dieu. Schoepflin (5) parle d'une statue trouvée dans une campagne de Zurich, qui présente Mercure ayant à ses pieds une tortue; apparemment comme on en voit une au prétendu Germanicus de Versailles, lequel nous croyons être le Dieu Mercure (6). C. F. N°. 20

(1) *Lib.* 4, *cap.* 33, *pag.* 362, *lib.* 5; *cap. ult. pag.* 449, *lib.* 9; *cap.* 22, *pag.* 752.
(2) *Tom. I*, *pag.* 248.
(3) *Cl.* 2, *sect.* 8, *N°.* 400, 402.
(4) *Ant. exp. tom. I*, *pl.* 72, 73.
(5) *Alsat. illust. tom. I*, *lib.* 2, *sect.* 6 *pag.* 453.
(6) *Tom. II*, *part. I*, *pag.* 405, *not.* 3.

N°. 21. *Page* 355. Bas-relief de la villa Albani. Thésée, à l'âge de seize ans, lève la pierre sous laquelle Egée, son père, avoit caché son épée et un de ses souliers; il donne cette première preuve de sa force, en présence d'Ethra, sa mère, et de plusieurs autres témoins. Voyez *Monumenti*, N°. 96.

N°. 22 *Page* 387. Monnoie de bronze de grandeur moyenne, venant de Tyr, capitale de Phénicie; elle est maintenant au Museum Borgien à Velletri. A la droite est la tête d'Hercule, couronné de lauriers, et sur le revers, est un temple curieux par la bizarrerie de son fronton, sur le milieu duquel est un objet qui paroît être une étoile.

N°. 23. *Page* 388. Camée représentant un sacrifice à Vesta, sujet romain : le Comte de Caylus le rapporte dans son *Recueil d'Antiquités*, planche 59, tome I, et l'annonce ainsi : « Ce Camée, parfaitement conservé, est » d'un travail admirable, et par plusieurs autres raisons, il mérite toute » l'attention des connoisseurs. L'étendue de la composition, l'élégance » du dessin et la variété des attitudes dans les six figures de femmes » qui sacrifient à Vesta, leurs airs de tête qui donnent une idée de » mouvement; enfin, l'autel et la forme du temple, toutes ces choses » rendent ce monument précieux. »

N°. 24. *Page* 445. Monnoie en bronze de l'ancienne ville de Possidonie ou Pœstum, dans la grande Grèce, l'une de celles, qui communément se nomment *Jncuses*, bien qu'elles ne le soient pas. Il en est parlé page 4 du tome second, première partie. On y voit Neptune le trident en main, en action de frapper la terre, ce qui le faisoit appeler ἐνοσίχθων, et ἐνοσίγαιος, *qui secoue la terre*, dans Homère (1), dans d'autres auteurs anciens (2), et dans une belle inscription des Tarentins, publiée dans plusieurs ouvrages (3). On croyoit que les tremblemens de terre étoient occasionnés par les mouvemens de la mer, ce qui faisoit dire, lors d'un pareil phénomène, que Neptune avoit ébranlé la terre (4). Un terrible tremblement de terre s'étant fait sentir dans l'Achaie, on l'attribua à la ven-

(1) *Iliad. lib.* 7, *vers.* 443. 455. *lib.* 20, *vers.* 63.

(2) Longin, *de subl. sect.* 9. Lucien, *in Philopat.* §. 6, *op. tom. III*, *pag.* 591.

(3) Muratori, *Nov. Thes. Inscript. tom. II*, *pag.* 1084, *N°.* 3. Belgrado, *loco cit. pag.* 137. Carducci dans l'œuvre de Nicolas d'Aquin, *Delle delizie Tarent. lib.* 1. *Nuovo Giornale de' letterati d'Italia*, *t. II. Modena*, 1773. *p.* 314.

(4) Hom. *Iliad. lib.* 20, *vers* 57. Herod. *Hist. Græc. lib.* 4, *pag.* 533, *sur la fin* Xenoph. *lib.* 7, *cap.* 129, *pag.* 561.

geance de ce Dieu, pour l'insulte qu'on avoit faite à son temple (1). On voit par la même raison, dans d'autres médailles de Pœstum (2), un taureau, animal consacré à Neptune (3), comme symbole de sa force et du bruit des eaux de la mer, qui ressemble au mugissement de cet animal. Socrate (4) raconte que les habitans d'Antioche ayant vu sur la monnoie qu'avoit fait l'Empereur Julien, un taureau sur le revers, dirent qu'il avoit annoncé par là, la ruine du monde, dont étoit cause cet Empereur. On voit aussi Neptune avec son trident, sur les monnoies de Pompeïa, de Syracuse, de Thessalie et d'autres villes (5). C.F.

Page 482. Partie supérieure d'une belle colonne de porphyre, qui enrichit maintenant le Muséum Pio-Clementinum. A son sommet, sont deux petites figures d'Empereurs Romains du Bas-Empire, qui s'embrassent, parce que apparemment ils étoient collègues. *Voyez* page 632 du tome second, première partie. N°. 25.

Page 483. Des Amours occupés à un pressoir : ce sujet est tiré des peintures d'Herculanum, (tome I, page 187.) On a fait choix de ce petit tableau, pour donner une idée de la forme d'un pressoir antique. N°. 26.

Page 522. Fragment d'une Rosace en marbre blanc, sur laquelle sont sculptés trois animaux ; un crapaud, un lézard, et probablement une abeille. Ce morceau est tiré du Musée Clémentin, page 57. C.F. N°. 27.

Page 539. Copie d'un bas-relief en bronze, de la même grandeur, faisant partie du Muséum Borgien à Velletri. Il représente l'usage des anciens peuples idolâtres, qui, pour obtenir une réponse des Oracles pendant leur sommeil, se couchoient sur la peau des animaux qu'ils avoient sacrifiés. Les Grecs avoient coutume d'en user ainsi, principalement pour l'Oracle d'Amphiarius en Orope, contrée de l'Attique, en lui sacrifiant un bélier, comme le dit Pausanias (6). On faisoit la même chose dans le Latium, et précisément dans la forêt d'Albano, à l'Oracle du Dieu Faune, auquel on sacrifioit des agneaux, des brebis, ainsi que le faisoient les Dauniens et les Calabrois, d'après le témoignage de *Tzetze*, rapporté par *Bradeus* (7). Dans le nombre de ceux qui consultoient ainsi N°. 28

(1) Pausan. *lib.* 7, *cap.* 24, *pag.* 585.

(2) On en voit beaucoup dans le P. Paoli. *Rev. della cita di Pœsta*, *tav.* 58 *et suiv.*

(3) Homer. *Odyss. lib.* 3, *vers.* 6. Virgile, *Æneid. lib.* 3, *vers.* 119.

(4) *Hist. Eccles. lib.* 3, *cap.* 17, *cap.* 193.

(5) Voy. Dorville, *Scula, etc. tab.* 8, *N°.* 7, *pag.* 348.

(6) *Lib. I*, *cap.* 34, *pag.* 84, vers la fin.

(7) *Miscell. lib.* 3, *cap.* 31.

l'Oracle dans les forêts, on distingue le Roi Latinus, célèbre dans l'*Enéïde* de Virgile (1). Si on vouloit rapporter au Roi Latinus le sujet de notre bas-relief, il faudroit alors le regarder comme un ouvrage romain, ainsi que nous l'avons avancé tome second, première partie, page 169, deuxième colonne de note; et même le sujet seroit puisé dans l'Histoire Mythologique d'Homère, quoique l'*Enéïde* porte bien aussi sa Mythologie. La figure assise pourroit être regardée comme étant celle du Roi endormi. Le couteau et les morceaux de l'animal marqueroient le sacrifice préparatoire, et les deux arbres indiqueroient la forêt d'Albunie. Les forêts se désignant pour l'ordinaire, dans les monumens, par un arbre, comme dans un médaillon d'Adrien, donné par *Buonaroti* (2), et d'autres morceaux antiques. Il nous semble aussi qu'une des têtes des animaux, fidèlement copiée, est celle d'une chèvre, au lieu de celle d'un bélier, ainsi que le montre la barbe et les cornes. Il faut remarquer que la gaine du couteau est placée sous le bras droit du Roi : on peut voir ce que dit l'Abbé *Raffey* (3), sur l'usage de consulter les Oracles dans les songes. C. F.

N°. 29. *Page* 543. Peinture antique du Muséum Ercolanèse, qui représente des monceaux de pièces de monnoies, des instrumens pour l'écriture, des livres et d'autres objets. Il en est parlé ci-devant, tome second, première partie, page 650.

N°. 30. *Page* 626. Bas-relief en marbre blanc, long d'environ un palme et demi, et de moitié moins haut. Il a été trouvé dans les terres de Velletri, et est maintenant dans cette ville, au Muséum Borgien. Nous pensons qu'il représente la prise de possession d'une colonie militaire. Les terres de Velletri ont été divisées deux fois : la première, par la loi de Sempronius Gracchus, la seconde, par l'ordre d'Auguste (4). Le soldat à cheval est, sans doute, le nouveau propriétaire, et celui qui l'étoit avant, c'est ce cultivateur qui précède la charrue : il marche courbé, dans l'attitude

(1) *Lib.* 7, *vers.* 85 *et suiv.*

(2) *Observaz. istor. sopra alcuni medagl. tav. I, N°.* 4. *pag.* 13.

Nous pourrions spécialement appuyer cette assertion, par les bas-reliefs des colonnes Trajane et Antonine qui, par quelques arbres placés entre des figures de soldats, montrent le passage des troupes dans des forêts. Langage que Polydore, Jules Romain, et autres artistes célèbres, ont employé dans leurs frises et autres peintures en *clair-obscur.* (*Note du traducteur.*)

(3) *Ricerche sopra un Apollo della villa Albani*, §. 9 *et suiv. pag* 9 *et suiv.*

(4) Frontino, *de Colon. pag.* 141.

de

tude de la douleur, et semble répéter ce vers que Virgile met dans la bouche d'un habitant de la campagne (1) :

Horridus hœc tam culta novalia miles habebit ?
Barbarus has segetes ?

Le laboureur, dans toutes les médailles où il est question d'établissement de colonie, est dans l'action de travailler ; mais ici, le soc est suspendu pour attendre les limites que l'on ordonne de tracer pour le nouveau propriétaire. La petite colonne qui porte le n°. IX est, sans doute, celle qui marquera les limites des terres pour la centurie à qui cette portion est accordée, et qui lui est échue au sort. Ce n'est pas chose facile que de faire une explication bien déterminée sur le numéro. Il peut signifier le neuvième mille de la colonie, puisqu'il pouvoit y avoir des colonnes milliaires hors des routes royales et militaires ; bien que nous ne nous souvenions pas d'en avoir vu de telle sorte. Ce numéro peut encore être relatif aux mesures fixées pour le partage des terres ; cet usage est exprimé en quelques passages : *Inscripserunt quidam vertices lapidum, et limitum TANTUM NUMERUM significaverunt* (2), il pourroit encore signifier le *decumanus primus*, qui étoit le premier lot des terres mesurées ; mais cela se gravoit plus ordinairement ainsi : D. M., c'est-à-dire, *decumanus maximus*, ou D. I. Néanmoins je n'hésite pas à adopter cette interprétation, puisque X signifie *decumanus* (3) : la fabrique qui est voisine semble être dépendante de la propriété échue en partage par la voie du sort. C. F.

Page 627. Mosaïque antique découverte en 1760, et conservée à la villa Albani. Elle représente Hercule qui, ayant tué le monstre qui devoit dévorer Hésione, délivre cette Princesse et la remet à Télamon qui doit l'épouser. *Voy.* les *Monumenti antichi inediti*, n°. 160. N°. 31.

Page 652. Bas-relief en marbre blanc, qui est à Rome dans le Palais Spada, et qui représente Bellérophon et Pégaze de grandeur naturelle. On y voit aussi, dans ce palais, sept autres bas-reliefs qui servoient d'escalier à l'église de Ste.-Agnès hors des murs, et qui n'ont pas été anéantis, parce que la sculpture en étoit tournée en-dedans. N°. 32.

(1) *Eclo.* 1, *vers.* 71.
(2) *De Limit. constist. page* 156, *édit. Goesii.* 1674. (3) Vittor, *pag.* 162.

Winkelmann en donne un dans ses *Monumenti antichi inediti* (1), où il l'explique par Cadmus qui tue le serpent gardien de la fontaine de Dircée, qui avoit tué grand nombre de ses compagnons. Il n'a pas fait attention à la physionomie de la figure entourée du serpent, qui est celle d'un enfant, et ne s'est pas rappelé de l'Histoire d'Archemère, tué par un serpent, lorsque sa nourrice le laissa sur un banc de gazon, pour montrer une fontaine aux chefs d'armées qui s'avançoient pour faire le siége de Thèbes. Ceux-ci la vengèrent ensuite par la mort de ce serpent; et ce sont précisément eux qu'on voit sur le bas-relief, occupés de le massacrer. Derrière, on aperçoit la nourrice en attitude d'effroi. Le vase qui est à terre est un symbole de la fontaine ou de la recherche de l'eau dont on avoit besoin. Ces Généraux emportèrent le cadavre d'Archemère, et pour perpétuer cette action, instituèrent les jeux Néméens, qui se célébroient de trois ans en trois ans. *Voyez*, comme il est dit ci-dessus, les *Monumenti*, n°. 83. C. F.

N°. 33. *Page* 681. Corniole du Cabinet de Stosch, qui représente Prométhée qui prend les dimensions de l'homme ou de la femme qu'il veut former, selon Hésiode (1) et Lucien. Winkelmann en parle, tome second, première part. page 63.

N°. 34. *Page* 692. Dessin d'un bas-relief de même grandeur en bronze, conservé dans le Musée Borghèse à Velletri. Le sujet est Minerve, qui enseigne à construire ou plutôt à diriger le navire Argo. Cette Déesse est accompagnée de Mercure, apparemment comme inventeur des Arts : je ne l'ai vu sur aucun autre des nombreux monumens représentant le même sujet, ni ne me souviens d'en avoir lu quelque mention dans les auteurs. C. F.

PLANCHES A LA FIN DU TOME SECOND, PREMIÈRE PARTIE.

N°. I. Morceau des ornemens tracés d'un simple contour, sur le coffret mystique du Muséum du Collége Romain, dont nous avons parlé ci-devant au n°. 10 de ce volume. On y a gravé une partie de l'expédition des Argonautes, qui est représentée tout autour de ce vase; et la victoire de Pollux sur Amycus, Roi des Brébyciens, qui l'avoit contraint à se battre avec lui au ceste, espérant de le massacrer, comme il avoit la barbarie de le faire, avec tant d'autres qui avoient abordé dans ses états.

(1) Theog. *vers*. 572.

Les mythologues (1) s'accordent constamment à dire que Pollux le vainquit et le tua avec le ceste. Ici, au contraire, il le lie à un arbre après l'avoir vaincu, peut-être pour le tuer ou l'y laisser mourir de désespoir. En cela l'artiste aura suivi quelque autre relation, ou le récit imaginaire de quelques auteurs inconnus aujourd'hui, ou bien aura eu en vue quelque raison particulière, comme nous avons déjà remarqué (2). Il seroit plus intéressant pour l'Art et pour l'Histoire, que l'on connût le tems précis où cet ouvrage a été fait, et s'il est grec ou étrusque. Le sujet en est, sans doute, grec, les Bacchanales sont grecques aussi : c'est à ces fêtes qu'on se servoit de ces sortes de paniers, appelés en latin *cista ;* c'est d'un Grec que les Etruriens apprirent à les célébrer, d'où elles passèrent aux Romains, jusqu'à ce qu'elles en fussent proscrites, l'an de Rome 566. Par l'histoire que nous en donne Tite-Live, on peut conjecturer qu'elles y furent introduites quelque tems avant ; et il passe pour certain que la plupart des habitans de Rome y étoient initiés, et qu'ils y mettoient une grande passion et même du fanatisme. On peut donc être assuré que la *cista* ou corbeille dont est question, est antérieure à cette année, tant par la proscription que par la forme des lettres, et par l'orthographe dont on a donné copie au numéro 10. Eh, pourquoi ne croirions-nous pas que Navius Plazius ait pu faire ce *cista* à Rome, dans le style perfectionné des artistes Grecs ? Pour peu qu'on connoisse l'ART, et que l'on ait quelque habitude de juger les antiques, on voit que la composition générale du sujet, la disposition des figures, l'exactitude des contours, les vêtemens, la Minerve et l'Apollon, qui sont présens au supplice d'Amycus, décèlent la manière des Grecs, qui n'ont presque rien de commun avec l'étrusque ; ce qui prouve que, dès ce tems-là, l'ART étoit très-perfectionné à Rome. On le voit dans l'explication de la planche XXVI du tome second, première partie. C. F.

Statue en marbre grec, appelé en italien, *a Giaccione ,* haute de neuf palmes et trois quarts, que possède à Rome, dans le Palais Colonne, le Marquis Massimi : elle a le mérite rare d'être dans toute son intégrité, si ce n'est par une restauration faite à la jambe droite. Il en est parlé au long dans le tome second, première partie, page 253 et suivantes, où l'on N°. II.

(1) Apollon, *lib.* 2, au commencement. Valerius Flaccus, *lib.* 4, *v.* 275 *et suiv.* Apollod. *lib.* 1, *cap. ulti.* §. 20, *pag.* 53.

(2) *Tom. I, pag.* XCVIII, *note* 1.

prouve que c'est une copie du fameux Dioscobole, ou joueur de Disque, statue en bronze par Myron, et qu'il y en a d'autres copies en marbre, bien mutilées. Le jugement que portent de ce célèbre statuaire Quintilien, et bien plus encore Lucien, qui exerça jusqu'à l'âge de trente ans l'art de la sculpture, avant que de se livrer à la philosophie, nous suffisent pour en faire l'éloge et le défendre du prétendu défaut d'avoir le pied retourné contre le naturel. Les artistes de l'antiquité vouloient sur-tout s'illustrer en représentant les héros, ou les autres personnages d'un grand mérite, dans celle de leurs actions qui présentoit le plus grand intérêt, et en même-tems le plus de difficultés à surmonter. Ctésilaus, au rapport de Pline (1), fit en bronze une statue d'un moribond, sur laquelle on pouvoit juger des momens qui lui restoient à vivre. On en peut dire encore autant du Gladiateur mourant du Capitole, que Winkelmann croit être un héraut, et entr'autres, Antemocrite, héraut de Périclès, ou, comme nous le croyons plutôt, un trompette, ou un soldat Spartiate, quoique, dans Démosthènes (2), on voie, par une lettre du Roi Philippe, qu'on éleva une statue en l'honneur de ce héraut. Le Philoctète de Pithagoras faisoit éprouver aux spectateurs, les douleurs qu'il ressentoit de sa plaie (3). L'Apollon du Vatican s'élance pour partir; et le fameux ouvrage d'Agasias, dont nous parlerons ci-après, paroît avoir atteint ce point délicat, dans lequel un guerrier ou athlète étendu et tournant son corps par des efforts incroyables, semble se défendre contre le coup affreux qu'il vient de recevoir. Cela fut certainement l'intention de l'auteur du Dioscobole, comme elle a dû l'être encore dans une autre statue de Lada, vainqueur au jeu de la course, qu'il jeta en bronze, et qui paroissoit presque dans l'attitude de voler, se tenant à peine sur la pointe du pied. On en voit la description dans une épigramme de l'Anthologie grecque (4), que nous donnons sur la traduction latine qu'en a fait le héraut Cunich (5).

Qualis eras, Lada, fugiens pernicior euro,
Vixque imo tangens flammeus ungue solum,
Ære Myro talem fecit: studiumque coronæ,
Et primæ toto e corpore laudis amor,

(1) Voyez *tom. II, part. I, pag.* 241.
(2) *Pag.* 104, *D.*
(3) Voyez à l'endroit cité.
(4) *Lib.* 4, *cap.* 2, *N.* 4.
(5) *Epigr. antholog. Græcor. Selecta. p.* 2.

Lætaque se prodit fiducia: pectore ab alto
Ductam animam summis cernimus in labiis.
Jam fugiet; palmæ adsiliet jam jamque volucre
Æs, ipso levior quod ciet ars animo.

Ficorini (1) nous donne connoissance de plusieurs fragmens de bustes en marbre, dont l'un porte le nom de Myron, sculpteur; ils furent trouvés l'an 1734 : mais qui peut assurer s'ils sont de notre Myron ou d'un autre, quand ce nom se trouve être celui qu'on donne à beaucoup d'autres personnages de divers tems, comme à des affranchis et à d'autres (2)? On ne sait donc quel sujet offre notre statue. Si l'on veut avoir recours à l'Histoire héroïque, on peut croire qu'elle représente un certain Persée, inventeur du Disque (3). Mais si l'on est persuadé que Myron fit la statue du vainqueur à la course et d'autres encore (4), il sera vraisemblable qu'il représenta dans celle-ci un vainqueur d'un autre genre : toutes ces statues se faisoient en bronze, ainsi que le prouvent plusieurs autres, citées par Pline et Pausanias. Sur le front de la figure, il y a deux points en relief, qui sont indiqués dans notre estampe; il paroît que ces marques sont faites pour l'exécution de l'ouvrage, et que l'artiste les a laissées par inadvertance. C. F.

Statue de marbre blanc, haute de neuf palmes et demi, et de neuf palmes dix pouces sans la plinte, que l'on a placée au Muséum Pio-Clementinum. L'inscription tracée sur l'ourlet de son ample vêtement de fin drap, la fait regarder comme un portrait de Sardanapale, ce Roi de Syrie, si célèbre par le genre de vie voluptueuse et efféminée qu'on lui prête. Mais la longue barbe de la statue ne peut convenir à ce Roi, qui étoit dans l'usage de se raser tous les jours; ce qui a fait penser qu'elle étoit plutôt le portrait d'un ancien Sardanapale guerrier, recommandable par ses mœurs, ainsi que notre auteur l'a soutenu dans le tome second, première partie, page 18 et 19; sans cependant réfléchir que ce Sardanapale est à peine connu dans l'Histoire Ancienne, d'où l'on doit conclure qu'il n'intéressoit pas assez les Grecs et les Romains, pour en multiplier tellement l'image, qu'outre la statue dont nous parlons, il y a encore N°. III.

(1) Gemm. *antich. litt. pag.* 126.

(2) Sénèque, *de morte Claudii*, Grassero, *de antiq. Nemaus. in suppl. Sallengre, tom. I, col.* 1080. Gori, *columnar. etc. in suppl. Poleni, tom. III, col.* 289.

(3) Pausanias, *lib.* 2, *cap.* 16, *pag.* 146.

(4) Voyez *tome II, partie I, page* 252, aux notes.

plusieurs têtes pareilles, dont une dans le Palais Farnèse, une autre qui a passé de Rome en Sicile (1), et une troisième connue sous le nom de Pluton. D'ailleurs, si cette figure n'étoit pas celle d'un homme voluptueux, on ne le verroit pas avec un ajustement recherché, qui ne convient qu'à une femme. Nous avons dit dans la note 1 de la page 19 du tome second, première partie, déjà indiquée, qu'elle ressembloit à la figure qu'on nommoit *Trimalcion* dans tant de bas-reliefs, qui n'est cependant autre qu'un Bacchus. Et pour le prouver, nous avons fait graver sur cette planche le profil d'une tête de Bacchus oriental, avec la barbe (2), dont la chevelure est nouée par-derrière, comme elle l'est à celle de cette statue, à beaucoup de figures de bas-reliefs, reconnus pour Prêtres de Bacchus, et des vases dits étrusques qui lui étoient consacrés. Mais voyant qne cette opinion a été soutenue et bien prouvée par l'Abbé Visconti, dont l'érudition et la juste critique ont tant de valeur, nous renverrons à son ouvrage le lecteur qui voudra s'en instruire (3). L'inscription du nom qui est sur le bord de la draperie, doit être regardée ou comme un équivoque ou comme une imposture, ainsi qu'on en voit une infinité d'exemples.

N°. IV. Therme d'Alexandre-le-Grand, plus grand que le naturel; il est très-intéressant en ce que, jusqu'ici, c'est le seul qui porte son inscription antique. Il en est question dans le tome second, première partie, pag. 305, not. 1. Tout porte à croire que c'est véritablement le portrait de ce fameux conquérant; ce qu'on ne peut affirmer des autres têtes, telles que celle de la villa Borghèse, et des autres dont on s'est entretenu. Nous avons déjà vu, dans l'explication de la vignette onzième du tome premier, que l'on n'est pas d'accord sur l'original de la figure qui se trouve sur les médailles dites d'Alexandre. On peut en dire autant d'une autre tête donnée par Liebes (4) et Naumann (5), qu'on dit être le véritable portrait de ce héros. Il regarde en haut, en se penchant en arrière; sur le revers est un lion monté par Cupidon : la première, où l'on croit reconnoître Alexandre, est d'argent; et l'autre est en bronze du tems d'Alexandre-Sévère, son grand admirateur. Cette tête a véritablement de la ressemblance avec celle du Capitole publiée

(1) Riedesel, *Voyage en Sicile, etc. let.* 1, *page* 10.

(2) Voyez ci-devant *tom. I, page* 381 *et* 382.

(3) *Mus. Pio-Clem. tom. II, tab.* 41.

(4) *Gotha numism. seu Thes. Frideric. num. cap.* 4, §. 5, *pag.* 101.

(5) *Popul. etrg. numi. veter. ined. pag.* 156.

par Winkelmann (1), avec celle de la collection du Grand-Duc à Florence, et avec quelques autres que l'on pense être le portrait d'Alexandre. Mais si nous voulions le soutenir, il faudroit en même-tems avouer qu'on a altéré un peu la justesse de ses traits pour y imprimer quelque chose de divin. En considérant qu'autour de la tête, qui est au Capitole, il y a des trous pour recevoir les rayons de la couronne, qui se mettoit au personnage qu'on vouloit représenter avec les attributs du Soleil : l'expression de la tête est telle dans cette médaille ci et dans celle du Grand-Duc, que quelques-uns ont cru y reconnoître Alexandre mourant ou pleurant la mort d'un de ses favoris. Archelaüs nous dit, dans Plutarque (2), que Lysippe fit un portrait d'Alexandre tournant son visage vers le ciel, comme il avoit coutume de le porter; et que d'autres voulant le rendre dans cette attitude, ne savoient pas lui conserver son véritable caractère; d'où l'on peut inférer que c'étoit un mérite qui étoit particulier à ce statuaire. Ce n'étoit pas ainsi que *Pyrgotèle*, qui eut le privilége de le graver en pierres, exprimoit la physionomie de ce héros; ni Apelle qui, au rapport de Plutarque, le peignit dans l'attitude de foudroyer. Qui sait si notre therme n'est pas copié d'après les portraits originaux de ces deux artistes, ou s'il ne seroit pas original, ou tiré d'un original sculpté en marbre, dont on ignoroit l'auteur? Si Alexandre lui-même n'eût pas été content de la manière de Lysippe, qu'il avoit chargé de faire son portrait en bronze, ne pourroit-on pas penser que les autres artistes se seroient efforcés, suivant l'usage qu'inspire l'adulation (3), de diminuer le défaut qu'il avoit de pencher la tête sur l'épaule gauche, et que par cette raison on apercevoit, dans le therme, une légère grosseur au col de ce côté, qui lui fait pencher la tête du côté opposé, et comme nous l'avons observé à la page 304, note 2 du tome II, première part. Caracalla voulant imiter Alexandre, portoit quelquefois la tête sur l'épaule gauche, et ne la levoit pas vers le ciel, ainsi qu'on le voyoit sur ses portraits, au dire d'Aurelius Victor. La hauteur du therme est en tout d'environ trois palmes : le visage en est bien conservé, à l'exception du nez qui est cassé, et de la peau qui est un peu usée. Le marbre

(1) *Monum. antic. inedit. N°.* 175.

(2) Dans la vie d'Alexandre, *oper. tome I, pag.* 666, *B*, *e*, *De fort.* Alexandre, *orat.* 1, *tom. II*, *pag.* 335, *B.*

(3) Dion Chrysostome, *orat.* 37. *pag.* 466.

est du chipollin-statuaire. Ce marbre chipollin, qui étoit de diverses espèces, se tiroit du territoire de la ville de Cariste dans l'isle d'Eubée (1), à présent Négrepont, appelé par cette raison Caristien; on en faisoit principalement des colonnes. Sa couleur blanc-pâle, et le ton de vert-clair, lui ont fait donner le nom de marbre de couleur variée, par Strabon, à l'endroit qu'on vient de citer, et par Sénèque (2) le poëte. Paul-le-Silenziaire (3), et S. Isidore (4) le nomme vert, et le Stace (5) le compare à l'eau de la mer. On peut voir encore Cariophile (6). Lorsque l'auteur des notes sur *Nardini* (7) avance que le chipollin est le marbre phrygien des anciens, il n'aura pas réfléchi à la description qu'ils en donnent, et qui nous fait connoître que le marbre phrygien ou synnadéen, c'est-à-dire, de la ville de Synnade en Phrygie, est celui qu'on appelle aujourd'hui violet. Tous s'accordent à le nommer blanc-jaspé, ou mêlé de tâches violettes ou couleur de sang. Stace en parle ainsi (8):

Sola nitet flavis Nomadum decisa metallis
Purpura, sola cavo Phrygiæ quam Synnados antro
Ipse cruentavit maculis lucentibus Atys:
Quasque Tyrus niveas secat, et Sidonia rupes.

Et dans la description de la villa Sorrentina par Pollion-Félice (9):

Synnade quod mæsta Phrygiæ fodere secures
Per Cybeles lugentis agros: ubi marmore picto
Candida purpureo distinguitur area gyro.

Dans Sydonius Apollinaire (10):

Cedat puniceo pretiosus livor in antro
Synnados.

Claudien (11):

Purpureis cui cedit synnada venis.

(1) Strabon, *lib.* 9, *pag.* 667 *et suiv. lib.* 10, *pag.* 684. Pline, *lib.* 36, *cap.* 6, *sect.* 8. Eustaze sur Homère, *Iliad. lib.* 2, §. 17. *tome II*, *pag.* 586 de l'édition du P. Politi.
(2) *In Troade*, *vers.* 837.
(3) *Descript. Templ. S. Sophiæ*, *part. II*, *vers.* 203.
(4) *Orig. lib.* 16, *cap.* 5.
(5) *Sylv. lib.* 1, *cap.* 5, *vers.* 34; *lib.* 2, *cap.* 2, *vers.* 93.
(6) *De anti. marmori. pag.* 18 *et suiv.*
(7) *Roma. antiq. lib.* 3, *cap.* 12, *pag.* 108.
(8) Sylv. *lib.* 1, *cap.* 5, *vers.* 36. *et suiv.*
(9) A l'endroit cité, *lib.* 2, *cap.* 2, *vers.* 87 *et suivans.*
(10) *Carmen* 22, *vers.* 137.
(11) In Eutrop. *lib.* 2, *vers.* 271.

et Paul le Silenziaire : *Purpureo simul, ac argenteo flore suaviter coruscantem.* Julien l'Apostat parle (1) d'un espèce de marbre blanc phrygien, auquel il compare les morceaux de glace rompus qui flottent dans la Seine, lequel marbre doit être différent du violet. C. F.

Statue de marbre blanc, un peu plus grande que nature, de la collection de la villa Borghèse. Elle représente Apollon s'amusant à piquer, avec une flèche, un lézard qui rampe sur un tronc d'arbre : on l'appelle en conséquence le *Sauroctonos* ou tueur de lézard. L'original est du célèbre Praxitéle, et a été décrit par Pline et par Martial. *Voyez* tome I, page 478, et tome second, première partie, pag. 267 et suiv. Winkelmann, page 270 et 377, voudroit enlever à l'Histoire des Artistes, un autre Praxitéle, dont parle Cicéron (2), et qu'il prétend être Pasitèle, le même dont parle Pline (3). Et dans le Traité préliminaire des *Monumenti antichi inediti,* il voudroit bien encore corriger un autre endroit de Pline, où il fait mention (4) d'un Praxitéle, qui vivoit environ du tems de Pompée. Il nous semble que ce Praxitéle n'est pas le même dont parle Pline en deux autres endroits; parce qu'il l'appelle quelquefois Pasitèle (5); et du sens de ses paroles, on doit conclure que c'est un autre Praxitéle, dont le nom est encore rappelé dans le Scholiaste de Théocrite, ainsi que Junius l'observe (6). Il est aussi question d'un Praxitéle statuaire, maître de Stephanus, dans une inscription que ce dernier a mis à une figure nue, en marbre, que l'on croit représenter un des Ptolémées : elle est dans la villa Albani, et a été donnée dans une estampe par l'abbé *Marini* (7), qui sur cela a relevé l'erreur de Winkelmann. Nous ne savons si c'est le même Praxitéle dont parle Pline. C. F. N°. V.

Bas-relief en marbre blanc de la villa Albani, d'un travail très-fini, et qui représente Antinoüs, favori d'Adrien, couronné d'une guirlande de fleurs de lothos : il est de grandeur naturelle; on le voit ici tel qu'il étoit avant sa restauration. On voit qu'il tenoit dans la main gauche, une espèce de ruban, ou de ceinture, et non une couronne de fleurs comme le prétend l'abbé Bracci. *Voyez* tome second, première partie, N°. VI

(1) *Misopog. oper. S.* Cyrilli *Alexa. tom. I, page* 341. B.

(2) *De Divin. lib.* 1, *cap.* 36.

(3) Voyez *pag.* 270 *du tom. II, p. I.*

(4) Voyez même page, *not.* 1.

(5) *Lib.* 33, *cap.* 9, *sect.* 45.

(6) *Catal. archit. etc. pag.* 176.

(7) *Iscr. Albane, cl.* 5, *N°.* 147, *pag.* 173.

page 464, et l'explication de la planche II du tome second, deuxième partie.

N°. VII. Statue en marbre blanc grec, ouvrage d'Agasias, dont le nom en caractère grec est tracé sur le tronc d'appui : elle fait un des premiers et des plus beaux ornemens de la villa Borghèse. Le nom de cet artiste ne se trouve, autant que nous sachions, dans aucun auteur, et il n'est pas venu jusqu'à nous, dont les écrits nomment ce statuaire. Le sujet de cette figure a donné lieu à des disputes ; mais en vain s'est-on épuisé pour le trouver. La dénomination vulgaire de GLADIATEUR est sans fondement ; on la lui aura donnée comme à tant d'autres statues de héros Grecs, parce qu'on avoit toujours en vue des personnages Romains. Winkelmann (1) a observé que l'oreille antique de cette figure, est faite comme celle des *Pancratiastes*, ou athlètes au pugilat, ainsi qu'il l'avoit remarqué dans leurs statues. Cela nous paroît vrai, mais pour cela nous n'assurerions pas que celle-ci représente un de ces gladiateurs, comme le fait Winkelmann. Nous en inférerions tout au plus, que l'original de cette statue se sera exercé dans les Gymnases, et qu'il y aura été représenté en guerrier. L'attache de son bouclier se voit encore au bras gauche, et on peut croire, par les trous qui y sont, que cet écu aura été de bronze. De la main droite restaurée comme la gauche, il aura été armé de l'épée. Pour le reste de la figure, il ne faut pas s'étonner de la voir nue, le sculpteur voulant faire une figure où toutes les vérités de la nature fussent exprimées, n'aura pas voulu la couvrir en partie par le casque, la casaque, le ceinturon et le fourreau de l'épée ; c'est chose assez ordinaire dans les *Monumenti antichi* de Winkelmann, et sur les monnoies, que d'y voir les guerriers sans casque, sans habillement, avec la seule lame et le bouclier. L'action que présentent les bras de notre statue, n'est pas certainement celle d'un homme qui cherche à se défendre des coups qu'on lui porte d'un côté, et qui de l'autre poing veut en porter un à son adversaire, mais celle d'un guerrier qui pare ou cherche à parer du bras gauche avec son bouclier, tandis que du bras droit il veut toucher son ennemi et le frapper de dessous en-dessus : mais quel est ce guerrier ? C'est ce qu'il n'est pas aisé de dire.

Entre beaucoup de conjectures, il y en a trois qui nous paroissent

(1) Voyez *tom. I, pag.* 467.

motivées. Premièrement, on veut que ce soit un Ajax, fils de Télamon, dont Dictys de Crète (1) nous apprend un trait signalé qui pourroit bien s'appliquer à l'attitude de notre statue, à savoir, que poursuivant avec courage et sous les murs de leur ville, les Troyens qui se retiroient dans leur enceinte, il sut se garantir avec son bouclier, d'une nuée de pierres et de mortier qu'on lui lançoit du haut des murailles, sans cependant cesser de charger les ennemis : *Ajax Telamonius insecutus, etc.* En second lieu, ce pourroit bien être aussi l'autre Ajax, fils d'Oilée, qui se voit en cette attitude, également armé du casque, sur les monnoies de Locre, sa patrie (2), apparemment parce que dans un beau moment de valeur, il se signala par quelqu'action qui exigeoit cette attitude. Enfin, on peut croire que cette statue a été érigée en l'honneur de Léonidas de Sparte, qui se rendit si fameux, pour avoir combattu courageusement avec seulement trois cents soldats, contre l'armée nombreuse de Xerxès, dans les défilés des Thermopiles; trait de bravoure célébré avec enthousiasme par les écrivains Grecs (3) et Latins (4). On pourroit donc croire, avec raison, que c'est ce Léonidas qui fait les plus grands efforts pour résister à une si puissante armée. Caton, dans Aulugelle, écrit que Léonidas et ses compagnons furent célébrés, dans toute la Grèce, par des éloges et par des inscriptions, des statues et d'autres monumens élevés en leur honneur : Hérodote, Strabon et Pausanias (5) parlent de ces monumens. Nous avons fait remarquer à la page 436, tome second, première partie, l'opinion de Lessing, qui y reconnoît le Général Chabrias : elle est sans fondement, et a été rejetée par son propre auteur, dans ses lettres sur l'antique (6); il s'appuie des autorités de Diodore (7) et de Polienus (8), qui, dans leur explication de l'attitude de Chabrias, s'accordent avec Cornelius-Nepos, et qui en font la plus claire description. On voit sur le visage de la statue, un caractère de portrait, et des agrémens qui ne sont propres ni à un héros, ni à un Souverain; d'où l'on pourroit soupçonner aussi qu'elle représente

(1) *De bello* Trajano, *lib.* 4, *cap.* 20, *p.* 99, édit. d'Amsterdam, 1702.

(2) Golztius *Græcia, planch.* 18.

(3) Hérodote, *lib.* 7, *c.* 220 *et suiv. pag.* 608 *et suiv.* Diod. *lib.* 11, §. 9, *tom. I*, *pag.* 410 *et suiv.* Strab. *lib.* 1, *pag.* 20.

(4) Cicéron. *de fin. lib.* 2, *cap.* 30, *N°.* 97. Senèque, *de Benef. lib.* 6, *cap.* 31, *epist.* 82.

(5) *Lib.* 3, *cap.* 14, *pag.* 240.

(6) *Part.* 2, *pag.* 38.

(7) *Lib.* 15, *sect.* 32, *tom. II*, *pag.* 27.

(8) Strat. *lib.* 2, *cap.* 1, *not.* 2.

un simple soldat qui s'est distingué dans l'affaire des Thermopiles, ou dans quelqu'autre évènement remarquable, si l'on ne veut pas dire que le statuaire a fait des changemens aux traits de son héros. C. F.

N°. VIII. L'Apothéose d'Homère, sur un vase d'argent, en bas-relief, et conservé à Herculanum. Le poëte est assis sur un aigle, dont les ailes déployées indiquent qu'il est au moment de prendre son vol. Le Comte de Caylus, qui a publié ce vase, tome 2, planche 41 de son Recueil d'antiquités, est indécis sur ce qu'il représente, mais Winkelmann, qui a eu occasion d'examiner le monument même, ne laisse point de doute sur cet objet. *Voyez* page 238, tome second, première partie. C. F.

N°. IX. Statue en bronze d'environ vingt palmes de haut, élevée dans la place publique de la ville de *Barletta* dans la Pouille. Nous avons dit, à la page 514, note 1 du tome second, première partie, que ce pouvoit être Constantin, ou l'un de ses fils, à en juger d'après le dessin que nous a si galamment envoyé D. Emmanuel Mola, préfet du collége royal, et académicien de *Bari :* bien que cet homme modeste nous ait avoué qu'il a employé une main peu habile, il doit néanmoins se savoir gré de nous avoir procuré l'image d'un monument si intéressant, et de ce que son bon goût l'ait porté à contribuer par-là, à l'édition des Œuvres de Winkelmann : pour nous, contens d'en avoir pu donner une idée au public, nous désirons que quelqu'artiste habile en fasse un dessin plus exact, et d'une plus grande beauté. Les personnes les plus éclairées de *Barletta*, croient que c'est un Constantin. On le nomme communément Héraclius. Mais, outre que la figure ne ressemble pas aux médailles de cet Empereur, qui ont de la barbe et une physionomie tout-à-fait différente (1); il est impossible que, vers le milieu du septième siècle, époque de la décadence totale des Beaux-Arts, on ait pu faire une statue si magnifique, d'un style si *grandiose*, et d'un travail d'un si grand mérite, à moins que nous ne voulions avancer que cette statue, suivant un usage commun dans le Bas-Empire, après avoir été faite pour un autre Empereur, d'un tems anterieur, n'ait été, dans quelque occasion, dédiée à Héraclius, sans qu'on ait eu égard à la ressemblance. L'estimable *Mola* me prévient que la croix est moderne, et que la statue porte sur la tête une couronne

(1) Voyez Bandurio, *num. imperat. Rom. tom. II*, *pag.* 676 *et suiv.*

de laurier, usage peu ordinaire aux Empereurs Chrétiens, mais que je trouve plutôt sur les médailles que sur les pierres gravées. Les deux statues du fils de Constantin ou de Constantin lui-même, sur l'escalier du Capitole, semblent couronnées de chêne. C. F.

Statue de Démosthène en action de haranguer, avec un volume en mains. Le dessin est fait d'après un plâtre appartenant à M. Jenkins, Anglois, demeurant à Rome : l'original, en marbre blanc, est passé en Angleterre. Il en est fait mention au tome second, première partie, page 307, note 4. La physionomie est précisément celle des têtes aujourd'hui reconnues pour le portrait de ce Prince des orateurs Grecs (1), et du bas-relief dont nous avons parlé ci-devant au n°. 8. Dans tous ces portraits, la lèvre de dessous est retirée en-dedans, sans doute, pour exprimer le bégaiement, défaut que Cicéron (2), Valère-Maxime (3), Plutarque (4), Diog. Laërce (5) et beaucoup d'autres donnent à Démosthènes. Il avance les bras en attitude de gesticuler, parce qu'il raconte lui-même (6) (ce qui est sans replique), que de son tems on étoit généralement dans l'usage de faire des gestes avec la main ; au lieu que dans les âges précédens, Périclès, Thémistocle, Aristide et beaucoup d'autres, tenoient la main sous leurs vêtemens en prononcant leurs discours ; et on en a la preuve par une statue de Solon, élevée en son honneur, cinquante ans avant Démosthènes (7), à Salamines, dans laquelle ce législateur a les mains placées sous son manteau : remarque importante pour reconnoître leurs figures, si jamais on en découvre : *Veteres oratores Pericles, Themistocles, Aristides, etc.... Adeo modesti fuerunt, etc.* N°. X.

Hercule Farnèse, en état de repos, après avoir vaincu le lion de la forêt de Némée. Il est appuyé sur sa massue ; il porte les dépouilles de l'animal qu'il a dompté, et tient trois pommes dans sa main droite qu'il porte derrière lui. Winkelmann en donne pour raison, tome second, première partie, page 342 et suiv., qu'il se repose de son entreprise au jardin des Hespérides. Les jambes sont faites par Guillaume Laporta, sur le modèle en terre cuite qu'en a donné M. A. Buanoroti, et d'une N°. XI.

(1) Celle du Capitole étoit donnée par Bottari, dans *le tom. I, tabl.* 32, pour un Pythagore.

(2) *De Divin. lib.* 2, *cap.* 46, *N°.* 96.

(3) *Lib.* 8, *cap.* 7, *N.* 1, *in Extern.*

(4) Dans sa vie, *op. tom. I, pag.* 856.

(5) *Lib.* 2, *segm.* 108, *tom. I, pag.* 143.

(6) *Orat. in Timarch. oper. pag.* 264. C.

(7) *Orat. de falsa legat. pag.* 332. C.

telle excellence, que les jambes antiques ayant été trouvées en 1560, aujourd'hui placées dans la ville Borghèse, Michel-Ange pensa qu'on devoit laisser subsister celles qui étoient restaurées (1). Nous nous sommes conformés, dans le tome second, première partie, page 344, note 1, à l'opinion de Hayne, qui veut que cette fameuse statue ait été apportée à Rome par l'Empereur Antonin Caracalla, qui la plaça dans ses thermes. On en voit encore la figure sur une médaille des Messéniens, du tems de Septime-Sévère, père de Caracalla (2), et sur un médaillon des Tralliens (3). Nous ignorons s'ils le firent pour orner leurs monnoies d'une copie de cette statue, ou par flatterie pour Caracalla. Libanius (4) fait la description d'une statue d'Hercule, sans en dire la matière ni le nom de l'artiste, ni celui du lieu où elle étoit placée, et qui paroît parfaitement conforme à la nôtre. Il est constant qu'on en fit beaucoup de copies, dont une, un peu altérée, est placée à côté de celle-ci dans la cour du Palais Farnèse. Le Prélat *Guarnacci* à Volterra, en possède une dont nous avons parlé, pag. 347, note 1, du tome II, première partie; et il y en a encore une petite en bronze à la villa Albani. L'artiste Glycon, auteur du bel Hercule, est inconnu dans l'Histoire; mais supposé que cette statue ait été transportée à Rome par Caracalla, il n'y auroit rien d'étonnant en cela, et nous pensons, avec Mengs (5), qu'on ne peut raisonnablement en former un argument pour douter de l'authenticité de ce nom; puisque Pline, qui nous a donné presque toutes les statues qui étoient à Rome de son tems, est mort long-tems avant Caracalla; il ne pouvoit parler de celle-ci : et les auteurs postérieurs, dont les récits, à cet égard, seroient de quelque poids, sont infiniment rares. Nous disons la même chose du statuaire Agasias, dont il a été parlé ci-devant au n°. VII, et des autres statues apportées à Rome depuis Pline. Winkelmann traite de cet Hercule dans le tome I, pages 383, 388, 438, 483; et dans le tome second, première partie, pag. 342 § 52, où il le compare avec cette autre statue d'Hercule, appelée le *Torse du Belvédère*, dans laquelle ce Dieu est représenté assis et dans le repos, son

(1) Voy. la note de Nardini, *lib.* 7, *cap.* 6.

(2) Pellerin. *Mél. des médail. tom. I, pl.* 1, *N*°. 4.

(3) Mazzoleni, *num. œrea max. moder. Musœi Pisani, tom. I, tab.* 39, *N*°. 6.

(4) *Oper. tom. II, page* 707.

(5) Framm. *dilett. oper. tom. II, pag.* 20.

bras droit est appuyé sur la cuisse droite, et le gauche (et non le droit, comme le dit par distraction Winkelmann), est levé vers la tête, peut-être aussi est-il posé sur la massue. Dans l'inscription qui se trouve sur l'une et l'autre statue, l'ω est fait à l'usage courant, forme de lettre que Winkelman prétend ne se pas trouver dans les médailles qui ont précédé Polémon, Roi de Pont, du tems d'Auguste : mais ensuite, pag. 340 du tome second, première partie, et par réflexion, il dit que ce caractère se trouve dans les médailles des Rois de Syrie. Nous l'avons trouvé sur les monnoies des Salentins (1), qui doivent être bien plus anciennes, et sur celles des Egiens, qui doivent avoir été frappées lorsque la ligue des Achéens étoit encore subsistante (2), comme l'observe Eckel qui les a données au public (3). C. F.

Statue de la ville Borghèse, en marbre blanc, de grandeur naturelle, plus connue sous la fausse dénomination de *Bélisaire*, que sous celle de *Diogène*, que quelques-uns lui ont donnée. Winkelmann (page 509, du tome second, première partie) trouve absurde qu'on ait donné le nom de Bélisaire à cette statue, et propose d'autres conjectures qui ne vont pas trop au sujet. Pour nous, nous penserions que c'est plutôt la statue du philosophe Chrysippe, ou au moins une copie de celle qui étoit placée dans le Céramique d'Athènes (4), dont Cicéron (5) donne une description qui se rapporte entièrement à celle-là. *At etiam Athenis, ut a patre audiebam, facete, et urbane Stoicos irridente, statua est in Ceramico Chrysippi, sedentis porrecta manu, quæ manus significat illum in hac esse rogattuncula delectatum : num quidnam manus tua sic affecta, quemadmodum affecta nunc est, desiderat ? Nihil sane, etc.* Sidonius Apollinaire, que nous avons cité, tome second, première partie, pag. 506, seconde col. de note, parle d'une peinture dans le Gymnase ou Prytannée d'Athènes, où Chrysippe étoit représenté serrant les doigts d'une de ses mains comme pour compter. *Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis :* d'où l'on peut conclure que cette position de la main étoit un signe caractéris- N°. XII.

(1) Paruta, *Sicil. num. tab.* 113. *N°.* 1. 6. Castelli, Prince de la Tour-Muzza. *Sicil. etc. vet. num. tab.* 67, *N°.* 2, 5.

(2) *V. Tome II, partie I, page* 327 *et suiv.*

(3) *Numi. vet. anecd. tab.* 8, *N°.* 7, 9, *page* 117.

(4) Voy. ci-devant *tom. I, pag.* 25, *not.* 2.

(5) De Finib. *lib.* 1, *cap.* 2.

tique pour le reconnoître. Il paroît évident que notre statue représente un philosophe, tant par la physionomie que par le manteau et le reste de l'habillement. On voit dans les Musées et chez les auteurs d'autres figures données pour celle de ce Prince des philosophes Stoïciens, mais sans fondemens certains. Si celle-ci est vraiment la sienne, nous aurons le plaisir d'avoir découvert un portrait intéressant, et de le joindre à tant d'autres personnages célèbres de l'antiquité, reconnus ou découverts depuis peu d'années. C. F.

N°. XIII. Bas-relief en marbre de la ville de Capoue, et dépendant de son antique théâtre. Notre gravure est copiée de celle de Mazochi (1), qui en a donné une ample explication. On voit sur l'angle, un serpent qui désigne le génie (2) du théâtre, comme l'indique assez l'inscription placée au-dessus : GENIUS THEATRI. La figure qui est auprès fait un sacrifice ou une libation avec une patère dans la main droite, et une corne d'abondance dans la gauche. Mazochi croit que les trois figures suivantes sont Jupiter, Minerve et Diane; Divinités adorées dans le capitole de Capoue. Minerve, Déesse des Arts et des Sciences, semble enseigner et montrer quelque chose au tailleur de pierre qui est assis et travaille un chapiteau; mais, ce qui nous intéresse particulièrement, c'est la machine d'à côté, faite pour lever un grand poids, et qui élève ici une colonne par le moyen d'une corde et de deux poulies. La grande roue tournée par deux hommes, est réellement celle décrite par Vitruve (3), ce que n'a pas entendu Galiani, comme nous l'observerons en son lieu. Il en est fait mention dans Lucrèce : (4)

Multaque per Trochleas, et Tympana pondere magno
Commovet, atque levi sustullit machina nisu.

Ce bas-relief est fait par un LUCCEIUS PECULAIRE, entrepreneur, qui s'étoit chargé de faire l'avant-scène du théâtre, parce qu'il en avoit reçu l'avis en songe par Minerve, qu'on voit dans l'action de lui

(1) *In mus.* Camp. Amph. *cit. pag.* 158, Néapoli, 1727.

(2) Voyez Spanhemius, *de præs. et usu num. Dissert.* 4, *page* 221, et le Pitt. d'Ercol. *tome I*, *tab.* 38, *pag.* 203, *N°.* 17.

(3) *Lib.* 10, *cap.* 9.

(4) *Lib.* 4, *vers.* 903.

indiquer

indiquer ses volontés, ainsi qu'on le lit dans l'inscription qui est dessous. C. F.

Notre auteur ayant donné, dans la préface des observations sur l'Architecture, que nous avons insérées à la fin de la première partie du tome second, une description un peu vague des ruines majestueuses qui nous sont restées de l'ancienne cité de Possidonia, depuis appelée *Pœstum* : il nous a paru utile aux Beaux-Arts d'y ajouter quelques notices plus exacts que nous nous sommes procurées dans l'excellent ouvrage que le P. Paolo a publié depuis sur ces monumens, et d'en extraire les figures des édifices, réduites en petit avec leurs mesures, calculées par Modules et par palmes napolitains, et de les insérer à la fin du même volume. Nous commençons par le plan de la ville, sur lequel sont désignés les murs, les portes et les lieux où existent les restes des bâtimens avec leurs dénominations. Mais avant que de rien assurer sur le nom de cette ville, il faut examiner si l'on doit l'appeler Possidonia, Posidonia, ou Pœstum; et il sera bon de motiver ce que l'on dira sur sa fondation et sur ceux qui l'ont habitée. Dans les notes que nous avons ajoutées à la préface de Winkelmann, nous avons rapporté encore le sentiment du lumineux P. Paolo, qui regarde les édifices de cette ville, les murs et tout ce qui en dépend, comme des ouvrages étrusques plus anciens que l'architecture grecque, bien que l'ordre d'architecture employé dans ces temples soit le véritable dorique des Grecs. Aussi l'on est communément dans une opinion contraire à celle du P. Paolo, à l'égard de la nation qui a construit ces monumens; on la croit grecques d'origine, à cause de l'ordre grec qui, comme nous l'avons dit, est celui qui se reconnoît dans les ruines. Les raisons qui ont pu confirmer cette ancienne croyance, sont en grand nombre, et méritent bien quelque attention : nous allons les rapporter. Premièrement, il semble incroyable que des bâtimens si bien conservés, ou au moins leurs murailles, ainsi que le grand temple, puissent se juger faits dans un époque antérieure à l'architecture grecque, et avant le siècle de la guerre de Troye (1). En effet, l'histoire et le style de ces bâtimens doivent incontestablement les faire regarder comme des ouvrages grecs. On ne sait rien de Pœstum, avant eux, N°. XIV.

(1) Paolo, *Dissertaz.* 2, *num.* 29, *pag.* 43; *Dissert.* 3, *N°.* 7, *pag.* 70; et voyez ci-devant, *pag.* 54.

ni du Pésitan, imaginé par Mazochi (1), ni de Possidonie. Strabon (2) en donne l'histoire dans un sommaire, et regarde les Sybarites comme les fondateurs de cette ville, après avoir chassé du pays les premiers peuples inconnus qui l'habitoient. Le P. Paolo (3) croit que les Sybarites ne furent pas fondateurs de la cité actuelle, mais qu'ayant relevé les murs de celle qui avoit été anciennement bâtie par les Etrusques, ils en restèrent tout naturellement les maîtres. Mais comment peut-on supposer qu'une ville, jusqu'alors bien entourée de murailles, si riche, si puissante, et si bien peuplée, ait été lâchement abandonnée à une poignée de Grecs, de Sybarites; et que s'enfuyant vers les montagnes, les habitans légitimes en aient laissé tranquillement la possession à ces usurpateurs? La difficulté de cette question consiste dans le sens d'un mot grec ἔθεντω *ethento* (4)....... Supposons encore que ce mot renferme le double sens d'édifier et de détruire, la règle de la bonne critique nous fera toujours une loi de suivre le sens le plus ordinaire, et celui-là l'est beaucoup plus, qui, dans les cas particuliers, se trouve confirmé par les auteurs, comme il paroît l'être dans le sens de bâtir et de fonder une ville dans Scimnus de Chio, ou Marcian d'Héraclée, lequel, dans sa description de la Terre (5), dit que Possidonie fut bâtie par une colonie de Sybarites, comme l'avance aussi Strabon, qui se sert d'une expression nullement équivoque : ἥν φασι Συβαρίτας ἀποικίσαι ποτέ : *olim Sybaris alumnos condidisse hanc ferunt :* De même Solin, l'appelant du nom de Pœstum, qui lui a été donné depuis (6), fait remarquer que les Doriens en furent les fondateurs, parce que les Sybarites étoient une colonie des Achéens, appelés *Doriens*, comme le dit Strabon (7), parce qu'après le siége de Troye, ils furent reconduits par Dorus (8) en leur patrie. Ce ne sont pas les Doriens de la Phénicie, comme le prétend Mazochi (9), pour faire les Phéniciens fondateurs de Pœstum; et Aristote (10) dit bien que

(1) *In reg. Hercula. mus. an. tab. collec. de Pœsti orig. pag.* 499.

(2) *Lib.* 5, *in fine*, *pag.* 384.

(3) *Loc. cit. N°.* 8, *et suiv. pag.* 26 *et suiv.*

(4) Voyez ci-devant, *pag.* 16 *et suivante de ce volume.*

(5) *Pag.* 10, Aug. Vindel. 1600.

(6) Polyhistor, *cap.* 2.

(7) *Lib.* 6, *pag.* 403.

(8) Platon *de Legib. lib.* 3, *oper. tom. II*, *pag.* 682. D.

(9) Endroit déjà cité.

(10) *De Republica*, *lib.* 5, *cap.* 3, *oper. tom. III*, *pag.* 520.

non-seulement les Achéens furent les fondateurs de Sybaris, mais encore qu'ils y vinrent avec les Trézéniens qui étoient leurs voisins, et avoient été leurs sujets (1); mais ceux-ci n'avoient rien de commun avec les Doriens de la Phénicie. Au reste, que les Doriens aient fondé ou non la ville de Pœstum, il nous reste encore à examiner à présent quels ont été les constructeurs des murs et des temples qui sont encore sur pied. La raison veut que l'on en attribue la construction à ce peuple, dont le goût a la plus grande conformité avec le style des bâtimens, par toutes les circonstances que nous fournit l'Histoire. Or, rien de tous ces points ne peut convenir aux Etrusques. D'abord, les Grecs ne nous ont rien appris, ni de la magnificence de la ville, ni de ses fondateurs, ni de la nation qui l'avoit possédée, ni du nom qu'elle avoit eue. Ce que nous savons de plus clair, par Scimnus de Chio, que nous avons cité, et par Strabon (2), c'est que les Enotriens habitèrent alors ces contrées. On sait, à un jour près, quand les Grecs ou la colonie des Sybarites en ont été maîtres, en comptant de la fondation de Sybaris dans l'Olympiade XIX, suivant Eusèbe dans sa Chronique, ou quelque année avant, suivant Scimnus, et de sa ruine qui arriva dans la LXVIIIe. Olympiade (3). Maintenant, en considérant tout ce que l'Histoire nous offre, nous voyons que la ville de Possidonia, ce qui veut dire ville de Neptune, fut ainsi nommée par les Grecs, et ensuite elle prit le nom de Pœstum (4), soit par abréviation, soit par corruption du premier nom, selon ce que remarque Salmasis (5). Aussi une grande partie des monnoies trouvées en cette ville, et elles sont en grand nombre, portent le nom de Possidonia; elles sont publiées par beaucoup d'auteurs, et notamment par le P. Paolo (6); toutes sont du tems des Grecs, ainsi qu'on peut le juger par la beauté du travail et par la forme des lettres, qui non-seulement sont grecques, mais encore de celles dont on se servoit dans ces tems-là, qui, en général, sont bien mieux faites que celles qu'on employoit du tems des Romains (7). C'est à cette époque et quelque tems après, que tous les

(1) Pausanias, *lib.* 2, *cap.* 30, *pag.* 183.

(2) *Lib.* 6, *pag.* 388. C.

(3) Voyez ci-devant *tom. II, part. I. pag.* 3, et Scaliger, à l'endroit cité.

(4) Strabon, *lib.* 5, à la fin, *pag.* 381. Pline, *lib.* 3, *cap.* 5, *sect.* 10.

(5) Pline, *Exerc. in Solin. C.* 2, *p.* 47. D.

(6) Tavol. 58. *et suiv.*

(7) Voy. Eckhel. *num. veter. anecd. part.* 1, *pag.* 40.

écrivains placent le plus grand éclat, la puissance, la richesse et le bon goût de la nation Grecque, soit dans la Grèce, soit dans la Sicile et dans la Grande-Grèce. C'étoit alors que brilloient en Grèce Aristide, Miltiade, Thémistocle, Nicias, Démosthènes (1), Périclès et les autres Capitaines qui portèrent au plus haut degré la gloire de cette nation. De nouvelles colonies vinrent s'établir dans la Sicile et dans la grande Grèce; elles y bâtirent des villes qui, en peu de tems, furent très-puissantes. Alors les écoles des philosophes se distinguèrent plus que jamais dans la grande Grèce, et le P. Paolo (2) compte plusieurs philosophes Pythagoriciens, natifs de Possidonia. Les jeux olympiques par-dessus tout, et les trois autres un peu moins solennels, les jeux Pythiens, Néméens et Istmiques, tenoient toute la nation en haleine, et on y accouroit de Possidonia (3). Enfin, ce qui confirme notre proposition, c'est en ce tems que parut ce grand nombre d'artistes célèbres, sculpteurs, statuaires, peintres, architectes, et enfin ces fameux ouvriers en vases, à qui nous devons la plus grande partie de ceux qu'on appelle *étrusques*, et qui ont été fabriqués en Sicile ou dans la Grande-Grèce. C'est alors que furent élevés dans Athènes les plus magnifiques édifices publics; l'orateur Démosthènes en donne l'époque (4), et nomme ceux qui les firent construire dans le court espace de soixante-cinq années, c'est-à-dire, ces fameux guerriers que nous venons de citer, dont le dernier est Périclès. Après quoi on s'occupa d'y faire de beaux bâtimens pour les particuliers, de les décorer de marbres incrustés, de paver les rues, et de former des fontaines. La Sicile, et particulièrement Agrigente, dont nous parlerons ci-après, N°. XXXI, fut aussi ornée de monumens publics, tels que des temples, des théâtres et d'autres bâtimens faits de grandes pierres équarries; le tout du même style et d'à-peu-près les mêmes proportions et ordres d'architecture, que ceux du tems de Périclès. Nos monumens de Possidonia sont également de même ordre

(1) Démosthènes étoit bien postérieur à tous les hommes nommés ici comme ses contemporains. *Voy.* Anacharsis. (*Note du traducteur.*)

(2) Endroit cité, *num.* 29, *pag.* 44.

(3) Voy. le P. Corseni, dans la liste des vainqueurs aux jeux de la Grèce, à la fin des Dissertations. Le P. Paolo dans l'ouvrage cité *N°*. 33, *pag.* 47, place Parménides, vainqueur aux jeux Olympiques, dans la soixante-dix-huitième Olympiade.

(4) *Olynth.* 3, *oper. pag.* 38, *et de Republi. ord. pag.* 127.

d'architecture, et très-ressemblans pour les proportions et la disposition des parties, tant extérieures qu'intérieures, à ces fabriques grecques. Les murs de la ville sont bâtis de même avec des pierres carrées, usage commun à beaucoup de nations, notamment à la nation Grecque : telles sont les hautes tours des Phéacéens, et les grandes masses de bâtimens dont parle Homère (1). Hérodote fait mention des murs faits à Tartèse par les Phocéens (2) : le temple de Delphes (3), ouvrage d'Agamède et de Trophonius, qui fut consumé par le feu, l'an premier de la cinquante-huitième Olympiade, étoit bâti en pierres. Le temple de Jupiter Olympien étoit construit en partie de morceaux de pierres *porines*, qui devoient être une espèce de tuf (4). Ce temple étoit d'ordre dorique (5), et fut rebâti ensuite par les Amphisioniens (6); et Pline (7), dans le sommaire de Vitruve (8), dit des Grecs : *Græci e lapide duro, ac silice æquato construunt veluti lateritios parietes.* En rapprochant toutes ces circonstances, qui décèlent chez la nation Grecque un esprit uniforme dans la même époque et une égale ardeur dans les diverses cités pour entreprendre des édifices, pour ainsi dire à l'envi les uns des autres, on peut croire que nos fabriques de Pœstum, ou tout au moins les murs, et le premier temple, auquel le second ressemble par l'ordre d'architecture et la disposition des parties, sont d'un tems très-ancien; et quoiqu'ils se ressemblent par les formes, ils sont néanmoins d'un peuple différent qui imaginoit d'une manière différente, et bâtissoit bien des siècles avant, ainsi qu'on en peut juger à la vue de ces constructions, sans pouvoir en donner d'autres preuves; on ne peut donc les attribuer plutôt aux Grecs, quand ils habitèrent ces contrées, qu'aux Sybarites, leurs prédécesseurs : ce peuple très-riche, magnifique, puissant au point de pouvoir mettre trois cent mille combattans sur pied (9), possédant tous

(1) *Odyss. lib.* 6, *vers.* 265 *et suiv.*

(2) *Lib.* 1, *cap.* 163, *pag.* 78.

(3) Pausanias, *lib.* 16, *cap.* 5, *pag.* 811.

(4) La statue de Silène citée par Winkelmann, devoit être faite de cette pierre, parce que le passage de Plutarque qu'il cite, doit se corriger ainsi, πορίνου Σειλήνου, au lieu de πωρίνου σελίνου, ainsi que l'observe Taylor, *Lection. Lysiacæ, orat. græc. Tom. VI*, *pag.* 254. Lipsiæ, 1772. Et avant lui, Saumaise, ouvrage cité, *cap.* 11, *pag.* 129. B.

(5) Pausanias, *lib.* 5. *cap.* 10, *pag.* 397.

(6) Hérodote, *lib.* 2, *cap.* 180, *pag.* 191; *lib.* 5, *cap.* 62, *pag.* 401.

(7) *Lib.* 36, *cap.* 22, *sect.* 51.

(8) *Lib.* 2, *cap.* 8.

(9) Strabon, *lib.* 6, *pag.* 403.

les arts de luxe, ayant inventé les bains et toutes les autres recherches pour les commodités de la vie, entouré dans ses villes de fortes murailles, et ne manquant ni de temples, ni de statues (1). On ne sait

(1) Athénée, *lib.* 12, *cap.* 3, *pag.* 518 *et suiv.* Voyez encore Bari, *de antiq. et situ Calabr. lib.* 4, *cap.* 7 *et suiv. pag.* 377 *et suiv.* A juger d'après les preuves que nous avons de l'habileté des Possidoniens en architecture, je ne puis admettre l'observation du P. Paolo, *Dissert.* 2, *N°.* 7, *pag.* 25. La voici : C'est que les Phocéens, *pour bien bâtir la ville de Hyela, employèrent les talens d'un homme de Pœstum, et que ce fut lui qui conduisit l'ouvrage à sa perfection :* puisque Hérodote, d'où le P. Paolo forme son autorité, *lib.* 1, *cap.* 167, s'explique très-différemment, et ne dit autre chose, sinon que, lorsque les Phocéens établis en Italie, voulurent bâtir la ville de Hyela, un homme de Possidonia leur expliqua la réponse de l'Oracle de Delphes, qui portoit, qu'ils devoient fonder une ville et la nommer Cyrnum, et non pas marcher contre une île de ce nom, depuis l'île de Corse, ainsi qu'ils l'avoient d'abord entendu. Voici le passage : Φωκαίεες ἐκτήσαντο πόλιν γῆς τῆς Οἰνωτρίης, ἥτις νῦν Ὑέλη καλέεται. ἔκτισαν δὲ ταύτην, πρὸς ἀνδρὸς Ποσειδωνιήτεω μαθόντες ὡς τὸν Κύρνον σφι ἡ Πυθίη ἔχρησε κτίσαι ἥρων ἐόντα, ἀλλ' οὐ τὴν νῆσον. *Civitatem possederunt in agro Ænotriæ* (*Phocæenses*), *quæ nunc appellatur Hyela, eam autem condiderunt, à viro Posseidoniate edocti, Pythiæ Oraculo jussos fuisse Cyrnum condere, qui heros esset, non insulam.* Il me semble pourtant que ce passage fixe l'opinion sur l'autre conséquence que le P. Paolo en déduit pour la haute antiquité de Pœstum, plus ancienne que toutes les colonies des Grecs en Italie. Il s'appuie aussi sur le rapport d'Hérodote, que les Phocéens, instruits par un habitant de Possidonia, furent les premiers qui, après une longue navigation dans le golfe Adriatique, débarquèrent dans la Tyrrhénie, à Tortose et dans l'Ibérie. De tout cela, je ne puis conclure que les Phocéens abordèrent les premiers en Italie; mais bien que d'entre les Grecs, ils furent les premiers qui eurent le courage de parcourir autant de pays, et enfin d'arriver en Ibérie, c'est-à-dire, en Espagne; et qu'avant ce voyage, la ville de Pœstum étoit déjà fondée. Une autre explication seroit une des plus grandes erreurs qu'on pût commettre en chronologie, puisque, selon Hérodote, un peu plus haut, le voyage des Phocéens eut lieu du tems d'Harpagus et de Cyrus, c'est-à-dire, cinq cent quatre-vingt années avant l'ère chrétienne. Et qui pourra nier qu'avant cette époque, il ne se soit établi en Italie une infinité de colonies grecques; ce qui est attesté par Hérodote lui-même, par Diodore, Strabon et tous les auteurs Grecs et Latins? Le même P. Paolo, *N°.* 13, *page* 29, cite Thucydide, le plus sage des écrivains Grecs, qui dit que les transmigrations de sa nation en Italie, se firent quatre-vingt-dix ans après le sac de Troye. Il n'est pas étonnant qu'avant l'arrivée des Phocéens, la ville de Possidonia ait été mise sur pied par les Sybarites, peuple beaucoup plus ancien; il l'est encore moins par toutes les raisons que j'ai alléguées, que ce soient les Grecs et non les Etrusques qui l'aient fondée. Le P. Paolo, *N°.* 37, *page* 50 de l'ouvrage cité, ne donne aucunes raisons pour prouver qu'elle fut possédée par les Sybarites, presque cent ans après, c'est-à-dire, cinq siècles avant l'ère chrétienne, et le troisième siècle de la fondation de Rome. (Le P. Pétau place la fondation de Rome, 754 ans avant l'ère chrétienne.) Mais en admettant ce système, notre argument en prendroit plus de force encore. Il dit au *N°.* 35, *page* 49, que l'on donna le nom de Possidonia à la ville dont il s'agit, et que ses habitans se nommoient Possidoniens ou Possidoniates, lorsque les Sybarites en devinrent maîtres. Hérodote donne le nom de Possidonien à cet homme qui expliqua

pas précisément le tems où les Grecs furent habitans de Possidonia, soumis aux Lucaniens (1), qui peut-être étoient Tyrrhéniens d'origine. Mazochi (2), sur l'autorité de Velleius-Paterculus (3), n'a pas su en fixer d'autre, qu'en disant qu'il y fut envoyé de Rome une colonie, l'an 480 de sa fondation. Je crois, d'après Tite-Live, qu'avant l'année 422, les Lucaniens y étoient déjà établis (4) : *Samnium quoque jam alterum annum turbari novis consiliis, suspectum erat : eo ex agro Sidicino exercitus Romanus non est deductus ; cæterum Samnites bellum Alexandri Epirensis in Lucanos traxit : qui duo populi adversus regem, excensionem à Pœsto facientem, signis collatis pugnaverunt.* Tite-Live ne parle pas ici des Grecs, mais des Lucaniens ou des Samnites, qui s'opposèrent à Alexandre, lorsqu'en cette année il tenta de faire une descente dans la ville dont nous parlons, que Tite-Live appelle *Pœstum*, parce qu'elle avoit changé de nom sous les Lucaniens, ses nouveaux maîtres, auxquels les Romains la prirent peu de tems après, comme nous le dirons au N°. XXVI : mais cette époque ne fait rien à notre raisonnement. Le P. Paolo ne croit pas que les constructions dont il s'agit, aient été élevées par ses nouveaux maîtres; et l'on ne peut raisonnablement le penser, puisque tout ce qui est dit en général sur la Grande-Grèce, (lorsqu'elle fut enlevée aux Grecs comme maîtres ou habitans), dans Cicéron (5) et Strabon (6), et Aristoxene, philosophe et médecin de Tarente, qui, au rapport de Mazochi (7) d'après Athénée (8), vécut trente ans avant l'ère chrétienne, rapporte la même chose sur Possidonia, qui, dit-il, fut réduite à un état déplorable par les Tyrrhéniens, les Lucaniens, et ensuite par les Romains, si on le compare à son ancienne gloire et magnificence. Le langage et tous les anciens usages y furent changés, de manière que les Grecs furent réduits à un très-petit nombre; et si peu qu'ils étoient, ils se

l'Oracle aux Phocéens. Donc il parle d'un Grec, donc il parle d'un tems bien plus récent. Remarquons que l'équivoque d'où vient toute la dispute, naît d'avoir traduit *Pestani* par *Possidoniati*, ce qui a produit une contradiction manifeste, en faisant parler les écrivains sur une ville très-antique, ou au moins de son prétendu premier nom de Pœstum, quand ils n'y ont jamais pensé.

(1) Strabon, *lib.* 6, *page* 991.
(2) *Pag.* 507 *de l'ouvrage cité.*
(3) *Lib.* 1, *cap.* 14.
(4) *Lib.* 8, *cap.* 15, *num.* 17.
(5) Lælius, *sive de amicitiâ*, *cap.* 4, *N.* 14.
(6) *Lib.* 5, *pag.* 373 *et suiv. lib.* 6, *pag.* 389.
(7) A l'endroit cité, *pag.* 508.
(8) *Lib.* 14, *cap.* 7, *pag.* 632 *et suiv.*

rassembloient tous les ans à un jour donné, pour solenniser, pour ainsi dire, par leurs larmes, et se rappeler leur ancienne splendeur, leurs costumes et leurs fêtes : *Aristoxenus in miscellaneis convivalibus*, dit Athénée, *nos id facimus, inquit, quod Poseidoniatæ ad Tyrrhenicum sinum positi, qui antea Græci, in Tyrrhenorum, aut Romanorum barbariem lapsi, mutatis voce et institutis, festo quadam una die ex iis, qui sunt in Græcia celebres, coeunt, memoriamque refricant, et priscorum nominum, et consuetudinum antiquarum, ac legitimarum patriæ, lacrymatique, et sortem suam ad invicem conquesti discedunt.*

Le P. Paolo veut trouver de la ressemblance entre les proportions et les parties du plus grand temple de Possidonia, comme dans plusieurs choses du petit, avec les règles que donne Vitruve pour les temples Toscans; moyennant quoi, notre écrivain veut, par un raisonnement ingénieux, faire briller et consolider tout ensemble son opinion sur l'existence de l'ordre Toscan dans les fabriques de Pœstum. Il seroit trop long et hors de propos d'examiner le rapport de ces proportions et de toutes ces parties; il nous suffit de faire quelques observations qui applanissent toutes difficultés. Supposons donc ces ressemblances réelles : qu'en résultera-t-il ? Un rapprochement accidentel de proportions qui pouvoit parfaitement bien se rencontrer en deux ordres d'architecture différens, et des constructions faites pendant deux différentes époques de l'art : mais il n'en résultera jamais que Vitruve aie donné les règles de ces bâtimens très-anciens, principalement du premier, qu'on fait remonter à un tems antérieur au siége de Troye; il a pu en parler en traitant des règles des autres ordres, mais il n'en est pas moins évident, que l'ordre Toscan, dont il établit les principes, n'a réellement rien qui se rapporte spécialement avec l'ordre des édifices de Pœstum, lequel tient beaucoup aux règles générales et au détail des parties que Vitruve donne pour l'ordre Dorique ? Mettons de côté le silence de cet architecte sur la construction d'une colonnade autour des temples d'ordre Toscan, où au contraire, il ne veut qu'un simple portique; ou si ce qu'il dit peut s'expliquer par un rang de colonnes à mettre sur les côtés de l'édifice, jamais on ne pensera qu'il conseille de placer un portique dans la partie postérieure; qu'il admette une base pour toutes les colonnes, et fasse les entrecolonnes très-larges : il suffira, pour s'en convaincre, de faire attention à la frise et aux triglyphes. Je soutiens que Vitruve,

non-seulement

non-seulement ne veut pas de triglyphes, mais même de frises (1), et que jamais, ni Perrault, ni Galiani (2), ni les autres, ne l'ont ainsi entendu dans son ouvrage. Mais comme ce point mérite un examen sérieux, nous rapporterons les propres paroles de cet architecte, avec la traduction qu'en a fait Galiani. *Supra columnas trabes compactiles imponantur, uti sint altitudinis modules iis qui à magnitudine operis postulabuntur; eæ que trabes compactiles ponantur, ut tantam habeant crassitudinem, quanta summæ columnæ erit hypotrachelium, et ita sint compactæ subscudibus, et securiclis, ut compactura duorum digitorum habeat laxationem. Cum enim inter se tangunt, et non spiramentum et perflatum venti recipiunt, concalefaciuntur et celeriter patrescunt. Supra trabes, et supra parietes trajecturæ mutulorum, parte quarta altitudinis,* (ici Galiani corrige *latitudinis*) *columnæ, projiciantur : item in eorum frontibus antepagmenta figantur. Supraque ea tympanum fastigiis ex structura, seu materia collocetur, supraque id fastigium, columen, cantherii, templa, etc.* « Sur les colonnes, on pose » des poutres accouplées, qui forment une hauteur proportionnée à la » grandeur de l'ouvrage ; et de plus, nous avons toute la largeur » que produit, par son rétrécissement, le fût de la colonne : ces poutres » sont accouplées deux-à-deux par des crampons et des traverses à » queue d'aronde, de manière qu'elles sont espacées de deux doigts » l'une de l'autre; car si on les laissoit toucher l'une à l'autre, et que » l'air ne pût pas circuler entre deux, elles s'échaufferoient et se » pourriroient bientôt. Sur ces poutres et le devant de la frise on pose » les modillons, dont la portée est égale au quart du diamètre de » la colonne : on place des ornemens à leurs extrémités : au-dessous se met la corniche et toutes ses parties, qui se font ou de » bois, ou de la même matière que le reste du bâtiment, et dessus cette » corniche, sont posés le poinçon, les chevrons, etc. » Cependant Galiani a trouvé la frise dans ces mots, *et supra parietes*, parce que, dit-il dans une note, Vitruve écrit dans un autre endroit de son ouvrage, que les espaces qui se trouvent entre une poutre et une autre poutre, formant la frise, se garnit de maçonnerie. Quelle étoit donc la

(1) Le P. Paolo paroit penser ainsi, *Dissert. num.* 35, *pag.* 93 : et après avoir fait mes observations, je vois avec plaisir que c'est aussi le sentiment de Piranesi. *Della magnif. di Roma*, *N°.* 87, *pag.* CXLIX, *tav.* 27 *et suiv.*

(2) *Lib.* 4, *cap.* 7, *pag.* 156, *not.* 4.

nécessité de donner le même sens à ces deux passages, quand, dans le dernier que nous avons cité, Vitruve parle expressément de la frise, des triglyphes et des métopes qui entrent nécessairement dans l'ordre Dorique; et que dans l'autre endroit rapporté d'abord par Galiani, on peut l'entendre des seules modillons qui, pour soutenir la corniche, tournent autour de l'édifice, posés sur les murs où il n'y a pas de colonnes, et dont il a parlé un peu auparavant? Il ne paroît pas que Vitruve se serve de *parietes* dans le sens que lui donne Galiani, lorsque pour parler de frise, et ici en parlant du tympan, il use du mot *structura;* et il se sert toujours de *parietes* pour exprimer de grands murs. Si cela s'entend autrement, que d'absurdités il en résultera! En premier lieu, ce seroit une faute que de vouloir traduire *et* latin, par *au contraire;* le premier mot réunit deux sens, et le second mot changeant le second sens, ce seroit user d'une manière de parler vicieuse, et à peine tolérable par les exemples cités dans les lois romaines sur le fait d'un testateur qui, pressé d'exprimer ses dernières volontés, n'a pas à peine le tems de corriger un mot écrit avec précipitation, et d'exprimer avec plus de clarté ses nouvelles intentions; mais cela n'est jamais supportable, ni dans un architecte, qui ne doit laisser subsister aucune équivoque, ni dans un auteur, qui peut tout à son aise revoir ses écrits. En second lieu, est-il probable que Vitruve diroit de placer tel membre d'architecture sans en donner aucune mesure, pendant qu'il les donne pour toutes les autres parties, tant en-dessus qu'en-dessous. En troisième lieu, en supposant la frise, comme se la figure Galiani, d'après Perrault, dans sa dixième planche, formée de métopes et des extrémités des poutres sans triglyphes, ce seroit alors un véritable ordre Dorique; quoique sans ces mêmes triglyphes, puisque n'étant autre chose que des ornemens ajustés aux têtes des poutres, ils ne sont pas essentiels à l'ordre; et si véritablement on eût laissé passer en dehors les poutres, en les rendant visibles dans l'ordre Toscan, alors les Toscans ou les Romains n'eussent pas manqué de les masquer par des triglyphes ou des canaux, par le même motif qu'ils l'ont fait dans l'ordre Dorique, c'est-à-dire, pour que ces bouts de poutres ne fussent pas exposés à se fendre par l'eau, ou bien pour en imiter les gouttes, et donner plus de facilité à leur écoulement (1); ou enfin ils y auroient mis un autre ornement, tel que celui qui est au

(1) Voy. ci-devant *pag.* 571 *et suiv. tom. II, part. I*

bout des modillons. Et quand on voudroit admettre cette frise ainsi fabriquée dans l'ordre Toscan, sans qu'il y ait des triglyphes, telle que l'imagine Galiani, cela ne leveroit pas la difficulté qu'offre les ruines de Possidonia; d'autant que si Vitruve parle d'un ordre Toscan très-ancien, ses règles ne peuvent s'appliquer aux temples de Possidonia, puisqu'il y a des triglyphes : s'il parle de l'ordre Toscan de son tems, comment pourrions-nous croire que cet ordre, au lieu d'être embelli quand les Romains l'adoptèrent, devint, au contraire, plus rustique, puisqu'on supprima un ornement qui fait aussi bien dans l'ordre Dorique que dans les temples de Possidonia que l'on suppose étrusques (1)? Cependant il n'est pas douteux que, selon Vitruve (2), le triglyphe est un ornement propre et caractéristique de l'ordre Dorique, ainsi que l'a dit Euripide bien des années et même des siècles avant lui, dans l'endroit que nous avons rapporté ailleurs (3); et l'ordre Dorique est celui qui convient aux fabriques de Possidonia, bâties, comme nous l'avons dit, par des Colons, des Doriens de l'Achaie, qui, suivant le même Vitruve (4), furent les inventeurs de cet ordre. A cela on peut répondre qu'il n'y a pas de triglyphes au plus grand temple de Possidonia (5), mais seulement une frise lisse; ce qui s'accorderoit avec la frise imaginée par Le Roi dans l'ordre Toscan. Cependant cette réponse ne diminue pas la difficulté. Qui ne voit qu'en ce cas la frise est celle de l'Ionique? Les extrémités des poutres existoient-elles dans la frise Toscane? Pourquoi les couvrir par la bâtisse comme dans l'ordre Ionique? C'est agir contre la simplicité qui fait le caractère de cet ordre : n'y avoit-il pas de poutres; eh bien, pourquoi y faire une frise, et la faire ainsi toute en bâtisse? Vitruve dit que les modillons s'étendent en-dehors de la quatrième partie de la hauteur de la colonne, tant sur la façade que sur les côtés, pour former une espèce de toit tout autour de l'édifice, ainsi qu'on l'a pratiqué à Rome dans les vieux toits du palais du Vatican et d'autres maisons. Il est impossible que les chevrons, *cantherii*, fassent une si grande saillie, puisqu'ils sont inclinés, et ne se voient pas sur la façade. Les solives du plafond doivent donc produire cette saillie; et alors pourquoi ferions-nous dessous une se-

(1) Voyez *tom. II, part. I, pag.* 576.
(2) *Liv.* 4, *chap.* 2.
(3) Voyez *tome II, part. I, pag.* 576 *not.* 5.
(4) *Lib.* 4, *chap.* 2.
(5) Voyez *tome II, part. I, pag.* 577, *not.* 1.

conde frise? Galiani, qui veut changer *altitudinis* en *latitudinis*, pour donner des modillons beaucoup plus courts, ne réfléchit pas, d'abord, que Vitruve n'use pas du mot *latitudo* pour la grosseur d'une colonne ou d'autre chose, mais de *crassitudo* : en second lieu, il ne s'aperçoit pas qu'avec ces petits modillons, il forme un rang de denticules inutiles à l'ordre Toscan, et attribuées par Vitruve à l'ordre Ionique, lesquelles denticules, jointes à la frise formée des têtes des poutres et des métopes, font de l'ordre Toscan, un mélange de dorique et d'ionique, et par-là détruisent sa simplicité et déguisent son véritable caractère. Cette addition de frise se verroit dans le grand monument de Pœstum, encore manqueroit-elle des modillons exigés expressément par Vitruve. Quant à cette fabrique, le tout se réduit à une question de fait, qui se résout facilement, puisque maintenant plusieurs architectes assurent qu'ils y ont trouvé un grand nombre de triglyphes. Il en reste un entier au second temple (qui, à quelques différences près de l'intérieur, est en tout semblable au premier (1)), avec les rainures dans lesquelles les autres triglyphes étoient incrustés. Ce seroit aussi un paradoxe en ART et en critique que de vouloir supposer que le plus grand des deux temples est étrusque, et que l'autre ne l'est pas. Celui-là est bâti par les Etrusques avant la guerre de Troye, et il est aussi bien conservé que le second, fait par les Grecs au moins cinq ou six siècles après : et enfin ce seroit supposer que les Grecs, hommes de génie, dont le goût est différent de celui des Etrusques (comme l'observe avec raison le P. Paolo (2)), aient imité l'architecture de ces derniers tant de siècles après; et aient adopté la même disposition des parties, tant de l'extérieur que de l'intérieur de ce temple, comme s'ils avoient eu la même religion, les mêmes rites, et les mêmes fonctions sacerdotales. Mais toute cette dispute, autant que nous pouvons juger, est fondée sur deux fausses propositions : la première, que l'ordre Dorique ne peut être d'une proportion plus basse que de six diamètres de la colonne, parce que Vitruve (3) pense que cette proportion est, en effet, la plus basse et la première proportion qui ait été employée (4). La seconde, que les temples de Pœstum (5), pour avoir des proportions aussi basses, doivent être comme les temples de Sicile

(1) Comme le dit le P. Paolo, *Dissertat.* 4, *num.* 2, *pag.* 112.

(2) *Dissert.* 3, *N°.* 51, *pag.* 105.

(3) A l'endroit cité.

(4) Paolo, *Dissert.* 3, *N°.* 51, *pag.* 105.

(5) Même ouvrage, *N°.* 4, *pag.* 68.

et de Grèce, regardés comme les premiers efforts de l'architecture naissante ; sentiment suivi par Winkelmann (1) et par beaucoup d'autres. Par cette doctrine, Vitruve fait voir qu'il est mal instruit dans l'Histoire de l'architecture et des monumens qui sont encore existans en Italie et en Grèce; de même qu'il est en arrière sur bien des choses qui dépendent de la connoissance de l'équerre et du compas; ce dont nous parlerons plus en détail dans la nouvelle édition latine et italienne que nous donnons de ses Œuvres. De ce qu'un bâtiment est d'une construction sévère, solide et même pesante, il ne s'ensuit pas qu'on doive, pour cela, le croire de la première antiquité, ou comme un des essais de l'art. Ce style peut venir du goût particulier d'une nation ou d'un siècle qui l'a produit. On reconnoît, ou la naissance ou la perfection de l'art dans l'ensemble d'un bâtiment, dans la distribution de ses parties et dans ses ornemens. Pour peu que l'on veuille considérer les édifices de Pœstum et de Girgenti, dont nous avons donné les figures, planche XXXI, XXXII, XXXIII et XXXIV du tome second, première partie, qui n'est étonné de voir chaque chose si bien raisonnée, si élégamment disposée, avec ces chapitaux, ces ornemens, ces renflemens, cette distribution de triglyphes, de colonnes, qui, dans le petit temple de Pœstum, sont revêtues de stuc (2), ce pavé de mosaïque (3), et en somme tout ce qui enchante le connoisseur et qui ravit celui qui le contemple de face, comme on le verra dans l'explication de ces quatre planches! Ensuite qu'on réfléchisse que ces édifices ont été élevés du tems de Périclès, où l'art, à son plus haut point d'élévation, mettoit en œuvre les ordres Ionique et Corinthien; et que l'on dise après que c'est un effort de ses premiers essais! Voilà communément ce qu'on en pense, comme dit à ce sujet le P. Paolo (4), parce que jusqu'ici nous n'avons accordé notre admiration qu'aux plus élégantes proportions, suivant les préceptes qu'en a formés Vitruve, et la comparaison qu'on peut en faire avec l'élégance des ordres Corinthien et Composite. Le même Vitruve nous assure (5) que les Doriens élevèrent en Achaie beaucoup de temples imités du premier que fit Dorus dans la ville d'Argos : quoi-

(1) Voyez *pag.* 575 *du tom. II, part. I.*
(2) Voyez *pag.* 551, *not.* 1, *tom. II, part. I.*
(3) Voyez *page* 531, *not.* 6 *du tom. II, part. I.*
(4) *Diss.* 3, *N°.* 13 *et suiv. pag.* 77 *et suiv.*
(5) *Lib.* 4, *cap.* 1.

qu'on ne connût pas alors les véritables et justes proportions de l'ordre Dorique, cette époque est de quelques siècles antérieure à la construction des temples de Pœstum, de Girgenti, et au tems dans lequel l'architecture étoit dans sa splendeur en Grèce. C. F.

N°. XV. La porte de la ville de Possidonia, aujourd'hui Pœstum, vue par-dehors; c'est la seule qui existe. Elle est formée d'une grande arcade de pierres taillées, et prouve que les Grecs connoissoient, depuis un tems très-ancien, l'art de la coupe des pierres, pour former les arcs. Sénèque réfute ceux qui faisoient Démocrite inventeur de ces arcades, en leur démontrant que les portes en arcades et les arches des ponts étoient encore d'une plus ancienne invention que lui. Or, la porte de Possidonia est plus ancienne que Démocrite, qui vécut cent huit ans, et naquit l'an premier de l'Olympiade quatre-vingtième. Nous avons parlé de la fondation de la ville de Possidonia, de ses possesseurs Grecs et autres, dans le N°. XIV. *Voyez* aussi page 526 du tome second, première partie.

N°. XVI. Plan du plus grand temple de Pœstum, et coupe de l'intérieur, prise sur la longueur. On avertit que pour toutes les mesures indiquées, on a adopté le palme napolitain, qui fait huit pouces sept lignes du pied de Paris. Tout ce que nous avons dit sur ce temple, au numéro XIV, prouve suffisamment qu'il est de l'ordre Dorique grec, et l'ouvrage d'une colonie grecque établie à Possidonia. Si l'on en excepte la petitesse de ses proportions, cet ordre s'accorde avec les principes que Vitruve établit pour le Dorique, nullement avec ceux qu'il donne pour l'ordre Etrusque et Toscan. C. F.

N°. XVII. La figure au haut de la planche, représente la façade extérieure orientale du plus grand temple. L'autre représente la coupe du même temple, prise sur sa largeur. Notez que les mesures de ces deux figures, cottées en grand nombre, appartiennent au module qui est la moitié du diamètre des colonnes du plus grand ordre : ce module, pour une plus grande exactitude, a été divisé en trente parties. C. F.

N°. XVIII. La figure I de cette planche nous donne les parties en grand avec toutes les mesures : telles que le chapiteau, l'architrave, la frise et la corniche du grand ordre. La soffite est à côté, pour montrer les modillons, avec les gouttes et leurs mesures, avec celles des triglyphes : pour cet effet, le module ou demi-diamètre de la colonne, a été divisé en trente parties. La figure II donne les parties et les mesures en grand du cha-

piteau et de l'architrave du plus petit ordre. Pour ces mesures, on a pris le demi-diamètre de la colonne de cet ordre, et on en a fait un module de trente parties. La figure III donne les parties en grand et les mesures du chapiteau et de l'architrave de l'ordre moyen. Dans cette figure, le demi-diamètre de la colonne a servi également pour diviser en trente parties les figures dont les mesures sont marquées. Enfin, la figure IV donne les mesures du chapiteau, de l'architrave, de la frise, et de la corniche des pilastres et des colonnes qui séparent les portiques des vestibules : à côté de cette figure, est la corniche vue en-dessous, afin d'avoir les mesures des triglyphes et des métopes. On prévient que le module qui a servi pour cette figure IV, est le même que celui de la figure I, et a été dessiné sur la même échelle. C. F.

La partie supérieure de cette planche donne une idée perspective de ce qui nous reste du plus petit temple de Pœstum, avec tout ce qui est resté de la corniche des côtés et des deux frontons des façades. La figure d'en-bas, lettre A, est faite d'après le temple de Jupiter Olympien, à Girgenti, dont il est parlé page 675 et suiv. du tome second, première partie. J'en ai donné le plan et la vue perspective, selon que me paroît l'avoir entendu Diodore, et à-peu-près conformément aux mesures qu'en a donné le Baron de Riédesel, bien que les proportions m'en semblent trop hautes. Le chapiteau d'après nature, tient au dessin de l'architecte Le Barbier, dont nous parlerons au numéro XXXI, en nous occupant plus au long de ce temple de Girgenti. C. F. N°. XIX.

Plan du petit temple de Pœstum : on a fait à côté la division de la longueur sur la ligne du milieu de ce temple, pour démontrer l'origine des premières assises, et la légère pente du plan vers le portique de devant. Pour les mesures, cottées en grand nombre, on a fait usage du palme de Naples. C. F. N°. XX.

La figure d'en-haut représente le dedans de la face antérieure du petit temple de Pœstum, et la coupe de ce qui reste encore du sanctuaire pris dans le milieu de la largeur de la Chapelle. La figure d'en-bas donne la façade du devant de ce temple, avec ce qui se voit encore aujourd'hui du fronton. On y remarque le seul triglyphe qui soit resté dans le milieu, n'ayant que la place de tous les autres qui y soit encore indiquée. En cette planche, les mesures sont prises sur un module égal au demi-diamètre de la colonne, et divisé pour plus de justesse en trente parties. N°. XXI.

N°. XXII. La figure de cette planche, qui est à gauche, nous donne les parties en grand, avec leurs mesures, du chapiteau, de l'architrave de la frise, et des corniches des colonnes extérieures du petit temple : à côté on y a placé la soffite pour indiquer le compartiment de dessous et la répartition des triglyphes. Les mesures de cette figure sont prises sur le module égal à un demi-diamètre de la colonne, prise dans sa plus grande épaisseur. La base qui y est indiquée, appartient aux colonnes de l'intérieur du vestibule. La figure à droite démontre la diminution de la colonne du troisième monument de Pœstum, qu'on verra dans les trois planches qui suivront : cette figure montre comment l'*entasis* est formé : les mesures marquées sur le trait à gauche, ont été prises sur l'échelle des modules, placées sous la figure. On prévient cependant qu'il doit y avoir quelque petite erreur dans les sept mesures marquées, *min.* 3, *min.* 9, *min.* 11, etc. mais nous l'avons laissée telle qu'elle est, pour copier fidèlement les planches du P. Paolo ou du Comte Gazola. Cette forme d'*entasis* ou de diminution de colonne, est un peu extraordinaire, et d'un bien meilleur effet que cette espèce de renflement ridicule, adoptée de nos jours par les architectes sans goût, quoiqu'on y trouve du rapprochement avec une colonne et un pilastre de Piranesi, dont nous avons parlé page 572, note 8 du tome second, première partie, en prétendant que le monument de Pœstum, où se voit l'*entasis*, est de construction grecque : ce sera le premier exemple qu'on en pourra citer de cette nation. Au reste, dans les endroits cités à la page 572, note 7 du tome second, première partie, Vitruve applique l'*entasis*, dont le nom est tout-à-fait grec, aux ordres Grecs, et non à l'ordre Toscan, auquel le P. Paolo (1) voudroit l'approprier, en supposant toujours que l'édifice est étrusque. Mais nous parlerons plus en détail de cet ornement ou perfection, dans nos observations sur Vitruve. Dans le trait à droite, les mesures sont prises sur l'échelle des palmes de Naples, qui est l'autre échelle placée sous la planche précédente. C. F.

N°. XXIII. La figure du haut de cette planche donne le plan du troisième monument de Pœstum, avec ses mesures cottées et prises sur le palme de Naples. Dans la figure qui est auprès, sont les parties mesurées et en grand du chapiteau de l'architrave et de la frise des colonnes de cet édifice,

(1) *Dissertat.* 5, *num.* 19, *pag.* 143.

auquel

auquel manque la corniche qui est détruite. Le demi-diamètre de la partie inférieure de ces colonnes, dans leur plus forte grosseur, a servi pour le module divisé, comme de coutume, en trente parties, lequel sert de mesure pour cette figure. Enfin, au bas de cette planche, il y a quelques petits morceaux d'ornemens d'un travail excellent, qui sont sculptés sous le chapiteau de ces colonnes.

Dans le haut de cette planche est gravé tout ce qui nous reste de la façade du troisième monument de Pœstum, avec ses mesures prises sur le module égal au demi-diamètre des colonnes. On a mis au-dessus, le plan mesuré sur le palme de Naples, pour suppléer en partie au plan entier de la planche XXIII, qui est plus difficile à juger, à raison de sa petitesse. La figure d'en bas de cette planche représente la coupe de l'intérieur de ce même édifice, prise sur la largeur dans le milieu des seconds entrecolonnemens latéraux; les mesures en sont prises, comme d'usage, sur le module. On voit, par cette figure, la différence des chapiteaux des pilastres d'avec ceux des colonnes; on voit aussi la diminution qu'ils prennent en haut, ce qui n'est pas d'usage aux pilastres. Et dessous, on y a joint le plan pour plus de clarté, et en faire mieux sentir les parties, qui toutefois sont cottées sur le palme napolitain pour suppléer au plan de la planche XXIII. N°. XXIV.

On a gravé, dans cette planche, les différences des constructions pour l'intelligence de ce qui a été dit ci-devant page 557 et suiv. du tome second, deuxième partie. *A* le gond dont il est question dans l'original allemand de Winkelmann. *B* le gond en bronze d'Herculanum, qui est au Muséum de Portici. *C* manière de bâtir l'intérieur des murs avec beaucoup de mortier et peu de briques, comme à Pouzzoles. *D* manière de placer les briques en pointe, appelée en *épine de poisson*. *E* quartier de brique triangulaire, comme dans les murs d'*Aureliano*. *e e* briques entières dont on fait la planche triangulaire. *F diatoni* ou briques qui prennent toute la largeur du coin d'un mur d'une face à l'autre. *G emplecton*, rempli. *H* rangs de briques. *I* deux rangs de briques faisant un quarré long en figure de filet, comme dit Alberti. *K* maçonnerie en forme de filet. *L pseudisadoma*: c'est lorsque les rangs ou assises sont faits avec des pierres de grosseur inégale. *M* manière de bâtir avec de grosses pierres appelée en italien *incerta*. *O* fabrique carrée. *P tetradoro*, ou brique de quatre palmes. *Q* demi-brique du N°. XXV.

tetradoro, appelé *didoro*, c'est-à-dire, de deux palmes. *R pentadoro*, brique de cinq palmes. *S emilater*, ou demi-brique.

N°. XXVI. Urne sépulcrale en marbre *pépérin*, de Lucius-Cornelius Scipion Barbatus, conservé dans le Muséum Pio-Clementinum. Nous en avons parlé plus d'une fois, comme d'un monument des plus importans pour l'Histoire de l'Art à Rome. *Voyez* tome I, page 38, note 1; tome II, part. I, pag. 366 et suiv. en note, et 576 également en note. L'inscription qu'on lit dessus, mérite un long commentaire; nous l'avons copiée pour la forme des caractères, avec toute l'exactitude possible, mais nous nous contenterons de renvoyer le lecteur aux savantes observations qu'a faites, à ce sujet, le Chevalier Visconti dans l'Anthologie Romaine (1), et aux autres qu'il a jointes à l'explication de tous les monumens et inscriptions du tombeau de la famille des Scipions, dont les planches sont publiées dans les Œuvres de Piranesi. Nous en allons donner la leçon avec l'orthographe moderne pour être plus aisément entendue, en observant d'y marquer les points placés entre les mots, et les traits qui sont, sans doute, pour faire sentir la pause et éclaircir le sens : *Cornelius Lucius Scipion Barbatus Gnaeo patre prognatus, fortis vir, sapiensque, cujus forma virtuti parissima fuit, Consul, Censor, Ædilis, qui fuit apud vos : Taurasiam, Cisaunam, Samnium* (ou mieux *in Samnio*) *cœpit, subigit omnem Lucaniam, obsidesque abducit.* Les derniers mots, ou le dernier membre de la phrase est le plus intéressant pour nous. On y voit que Scipion soumit toute la Lucanie, et qu'il en rapporta des ôtages. Nous nous ressouviendrons qu'il en a été dit quelque chose au n°. XIV, savoir : Que Possidonia fut soumise aux Lucaniens avant l'année de Rome 422. Si Scipion soumit à la République Romaine toute la Lucanie, l'année 455, dans laquelle il fut Consul, Possidonia, qui faisoit partie de cette province, comme le dit Strabon (2), y fut donc comprise; nous avons observé qu'alors on l'appeloit déjà Pœstum : et voilà peut-être pourquoi le cercueil du conquérant de la Lucanie et de Pœstum est fait comme une corniche dorique vraisemblablement à l'imitation de celles des fabriques de Pœstum, d'architecture grecque et d'ordre Dorique, comme nous

(1) *Tom. VIII. N°.* 32, 33, *pag.* 249, 257, *année* 1782.

(2) *Lib.* 6, *pag.* 392. Voyez aussi le P. Paolo, *Dissert.* 1, au commencement.

l'avons prouvé. Soit que les artistes de cette ville aient été conduits à Rome, ou que ceux de Rome y aient été, pour se perfectionner dans les arts et y puiser un bon goût; on pourra toujours dire que la conquête de cette ville grecque, alors remarquable par tant de monumens d'architecture, et peut-être par des statues et d'autres ouvrages de l'art, a contribué à introduire un nouveau système dans la Capitale, ou plutôt à accroître encore la perfection, dans les Beaux-Arts, car ils y étoient perfectionnés avant, comme je l'ai dit plus d'une fois, et notamment dans l'explication de la viguette, n°. 10 du second volume, par l'arrivée des artistes Grecs en Italie, et même à Rome. Damarate ou Démarate de Corinthe, père de Tarquin, vint, suivant Strabon (1) et Pline (2), en Etrurie, et nommément à Tarquinia, avec une bande d'artistes qui y perfectionnèrent les arts et l'enrichirent d'ouvrages supérieurs à ceux des Etrusques. Qui voudra soutenir que Tarquin, devenu Souverain de Rome, n'y ait pas attiré quelques-uns de ces artistes Grecs, s'il est vrai, comme le dit Strabon, qu'il s'occupoit sans cesse à orner de beaux monumens Tarquinia sa patrie. Ce fut lui qui étendit la magnificence des cérémonies du triomphe; orna de portiques la ville de Rome (3); conçut le projet de ce célèbre temple de Jupiter Capitolin, et en jetta les fondemens. Tarquin-le-Superbe, son neveu, le mit à exécution avec une énorme dépense et une somptuosité qui a fait l'admiration des siècles suivans. Il fit aussi ces égouts souterrains dans la ville de Rome, qui ne sont pas moins étonnans. Pour tous ces travaux, il appela les artistes de l'Etrurie (4); et probablement les tira de la patrie de son aïeul. Servius Tullius, prédécesseur de ce Roi, pour imiter les peuples de l'Asie (5), dont les villes se réunirent pour bâtir un temple à Ephèse, en l'honneur de Diane, fit contribuer les peuples Latins, pour en élever aussi un à la même Déesse. La rue dans laquelle il fut construit, s'appela *Cipria*, ce qui nous prouve clairement que dès-lors on avoit quelques connoissances de l'art des Grecs, et que l'on s'efforçoit à l'envi de les imiter et de les surpasser. Il est donc probable que les deux Tarquins ont eu le même but en élevant un temple à Jupiter. Je ne saurois dire

(1) *Lib.* 5, *pag.* 336.
(2) *Lib.* 35, *cap.* 3, *sect.* 5, *C.* 12, *sect.* 43.
(3) Tite-Live, *lib.* 1, *cap.* 15, *num.* 35.
(4) Tite-Live, *lib.* 1, *cap.* 21, *num.* 55 *et suiv.*
(5) Tite-Live, même livre, *cap.* 17, *N°.* 45.

quelle en fut l'architecture. Le P. Paolo (1), pour en donner une idée, fait présumer qu'il fut reconstruit sous Vespasien, dans la même forme et dans la même distribution des parties qu'il avoit du tems des Tarquins. Mais ce ne sera pas de l'architecture étrusque, si nous devons prendre à la lettre la réponse des Aruspices, citée par Tacite (2), comme nous l'avons observé page 574, tome second, première partie, en note. Il est indubitable que ce temple étoit d'architecture grecque, d'après la description qu'en a donné Denis d'Halicarnasse (3), qui avance qu'il y avoit trois ordres de colonnes dans la façade, et deux sur les côtés : ce qui n'a jamais été conçu ni exécuté par les Etrusques. Peut-être cette réponse des Aruspices doit-elle s'entendre du temple rebâti par Sylla, qui y fit apporter les colonnes du temple de Jupiter Olympien, à Athènes, comme le dit Pline (4), qui pourtant ne dit point que le premier temple, au lieu de colonnes, eût des jambages ou pilastres liés à la bâtisse du mur, comme le lui fait dire le P. Minutalo (5). Après les Rois, les Beaux-Arts firent des progrès sensibles par la plus grande communication qui s'introduisit avec la Grèce, la Sicile et la Grande-Grèce, comme on le prouve par tant de faits, et par le Recueil des lois des XII Tables; quoique Duni (6) ait prétendu le contraire à force de sophismes et par une ignorance grossière ou affectée de l'histoire. En retournant à notre première thèse, il nous reste à remarquer sur l'art, que dans l'urne cinéraire dont nous parlions, il y a sous la frise des denticules que, suivant Vitruve (7), on ne doit pas introduire dans l'ordre Dorique; il dit que les anciens ne les y admettoient pas, parce qu'elles représentent les petits soliveaux, qui ne peuvent avoir lieu dans cet ordre : cependant, puisqu'il s'en rencontre sur cette tombe et sur la porte du temple d'Hercule de l'ancienne ville de Cera, qui sont tellement serrées, qu'elles ne peuvent imiter les soliveaux : nous dirons que jusque là on les a introduites comme simple ornement,

(1) *Dissert.* 3, *num.* 6, *pag.* 70.

(2) *Tac. hist. lib.* 4, *cap.* 53.

(3) *Antiq. Rom. lib.* 4, *cap.* 61, *tom. I*, *pag.* 248.

(4) *Lib.* 36, *cap.* 6, *sect.* 5, Voyez ci-devant, *tom. II*, *part. I*, *pag.* 339.

(5) *Diss.* 5, *de Templis*, *sect.* 2, *in suppl. antiq. Rom. Sallengre. tom. I*, *col.* 124.

(6) *Del Cittad. Rom. lib.* 2, *cap.* 4, *p.* 277 *et suiv.*

(7) Voyez ci-devant, *pag.* 576, *not.* 5, *tom. II*, *part. I.*

fait pour varier la ligne droite de la corniche, de même que ces oves qui sont auprès, ainsi que le remarque Galiani sur Vitruve.

On a mis dans cette planche les deux parties latérales de l'urne dont nous avons parlé, pour faire remarquer la nature des feuilles sculptées sur le couvercle qui rappelle l'idée d'une natte de joncs ou d'une couverture. N°. XXVII.

On fait voir de nouveau une monnoie donnée par Pellerin, qui est celle dont on a parlé dans le tome I, pag. 193, note 2, ayant paru mieux désignée que celle donnée à la page XXXII, pareille à celle de l'édition de Milan. On a cru nécessaire de la faire reparoître ici pour ôter tout équivoque. Nous croyons, avec Pellerin, qu'elle appartient plutôt à Crotone qu'à l'Egypte, ainsi que l'a pensé Winkelmann et d'autres. Le bœuf est un animal trop communément gravé sur les monnoies d'une quantité de villes, et principalement sur celles de la Grande-Grèce et de la Sicile, pour ne pas le regarder si vite comme un Apis; ce à quoi cependant on pourroit le faire ressembler, parce que, dans la médaille ou monnoie en question, on ne voit pas entre les cornes le globe ordinaire (1). Le Tau, ou plutôt le signe (comme nous le croyons avec le Ch. Visconti (2)), que l'on veut prendre pour une marque égyptienne, produit l'équivoque. En cette pièce de monnoie, c'est plutôt le signe de la constellation de Vénus, ou quelque autre signe inconnu; ainsi qu'on en voit un semblable ♀, dans une autre monnoie du Muséum Borgien à Velletri: elle est en or, assez petite, et porte un lion qui déchire un cerf, symbole ordinaire aux monnoies de la ville de Velia; sur le revers, c'est, autant qu'on en peut juger, un Hercule qui combat avec sa massue. Ce signe a quelque ressemblance sur la monnoie de Syracuse avec la lettre ♀ que l'on regarde comme un K ou coph (3). Dans cette dernière médaille, on ne voit aucun signe sur la cuisse du bœuf: la lettre qui est dans l'autre peut bien y avoir été frappée après: ce qui se voit sur d'autres médailles. Il y a sous le bœuf une autre lettre, qui, dans la pièce de monnoie donnée par les éditeurs de Milan, paroît être une feuille ou un autre objet. Winkelmann pensant, lors de la première édition de son histoire, que cette monnoie étoit égyptienne,

(1) Voyez *tom. I*, la figure, *pag.* 562.

(2) *Mus.* Pio-Clement. *tom. II*, *tav.* 16, *pag.* 36, *et suiv.*

(3) Voyez Spanhemius, *de præst. et usu numi. Dissert.* 2, *num.* 3, *pag.* 95 *et suiv.*

donna son opinion avec trop de précipitation; de même que au sujet des trois médailles, dites de Pococke, qu'il attribue dans la même page aux Egyptiens, si elle n'a pas été d'abord frappée par les Perses. Pococke ne parle pas de leur antiquité et n'en donne pas la figure: je trouve seulement dans son autre ouvrage des inscriptions (1), par la table des différentes monnoies du tems de Ptolémée et des Empereurs Romains, qu'il n'en possédoit aucune de celles-là.

N°. XXVIII. Chapiteau d'ordre Ionique, qui se voit à Rome dans l'église St.-Laurent hors des murs, dans les volutes duquel on voit, d'un côté, un limaçon, et de l'autre une grenouille. Nous en avons parlé en son lieu, tome second, première partie, page 695 et suiv. et nous avons fait voir qu'il n'est ni de cette antiquité, ni de cette importance pour l'Histoire de l'Art, que lui donne Winkelmann, pour faire honneur à Pline. On en a fait refaire le dessin avec plus d'exactitude, observant de le montrer, vu en-dessous, pour en faire saillir davantage le travail.

N°. XXIX. Bas-relief en marbre blanc, ci-devant dans la villa Médicis, à présent dans la galerie du Grand-Duc à Florence. On en a parlé tome second, première partie, page 604, note 3, et page 623, note 3. Il offre un exemple des temples monotteri ou circulaires, à un seul rang de colonnes, dont parle Vitruve (2), ce qui n'a pas été bien entendu par ses commentateurs. Les entrecolonnemens sont fermés par une espèce de clôture de bronze ou de pierre, à en juger par son épaisseur. L'ordre est Ionique avec base, et un haut piédestal ou stilobate qui relève de beaucoup le plan intérieur du temple. Pollux qui, à l'endroit cité, tome second, page 593, note 2, écrit que le stilobate ou piédestal étoit propre à l'ordre Ionique, au lieu de la base, a été réfuté par Kuhn; et dans notre monument, l'on voit qu'il y a une base indépendamment du piédestal. L'escalier qui, ici, est hors de l'enceinte et pris sur le vif du mur, est remarquable, en ce qu'on ne voit pas clairement dans Vitruve, comme cela doit être fait. Les marches semblent placées à angle aigu, probablement par l'effet du bas-relief, comme nous l'avons noté à la page 623 du tome second, première partie et leur nombre fait juger qu'elles étoient aisées à monter. On parle au même endroit de la forme que devoient avoir

(1) *Inscriptiones Grecæ et Romanæ, edit. anno* 1752, *pag.* 95 *et suiv.*

(2) *Lib.* 4, *cap.* 7.

les marches chez les anciens. Nous avons remarqué dans l'amphithéâtre Flavius ou Collisée, que selon les différens plans, dans un escalier, les saillies des gradins n'ont pas de cordon, et sont à angle droit; dans un autre, les gradins ont un creux, et ceux de la cîme, vers la partie ruinée, ont des *talons renversés*, tous hauts d'un peu plus ou d'un peu moins d'un palme; il s'en est trouvé de beaucoup plus bas dans les ruines du Palais des Césars; ce qui fait paroître faux ce que dit Winkelmann à ce sujet, et combien il est dangereux d'établir une règle sur un ou sur peu d'exemples. A l'égard des temples, Piranesi (1) observe, d'après une excavation qu'il a faite, que dans l'ancien temple, dit de *Bacchus*, aujourd'hui St. Urbain, les marches n'étoient pas hautes. Dans un petit temple antique de Pompeia, entre les degrés assez hauts qui servent de soubassement, il y a des demi-marches pour faciliter à monter, semblables à celles que j'ai données en exemple au même endroit, page 623, tome second, première partie.

Bas-relief en marbre blanc de la villa Negroni, d'un travail de la plus grande beauté, que l'on donne ici principalement à cause du temple dont il est parlé tome second, deuxième partie, pag. 615 et 623. Ce temple devroit être d'ordre Composite, différent de celui dont il est question au précédent numéro; mais il a cela de curieux, qu'au lieu de volutes aux chapiteaux, on voit une partie de Dauphin, peut-être pour faire allusion à Neptune, à qui l'édifice étoit dédié: c'est ainsi que notre auteur l'explique à la page 637 du tome second, première partie, au sujet de semblables chapiteaux. La porte s'ouvre en-dedans, en cela contraire à l'autre petit temple. La partie ouverte de cette porte est restaurée, avec le dessus et le dessous presque perpendiculairement, ce qui manque de l'antique étoit différemment terminé, et offroit peut-être d'autres objets. La clôture qui l'entoure est différente de celle de l'autre petit temple. Les grosses têtes des pointes qui sont inclinées en-dehors sont fort remarquables. La figure de femme qui est près de ce temple, et prise dans le même morceau, bien que d'un goût d'exécution différent, est d'un travail, d'une grace extraordinaire, et n'a peut-être rien d'égal dans les autres bas-reliefs; elle est de la plus parfaite conservation, si ce n'est à la main qui tient la guirlande, N°. XXX.

(2) *Della magnifi. de' Romani. num.* 216, *pag. cxcv*, *nella tav.* 38, on y voit aussi la figure de ce bas-relief.

dont un morceau de dessus et de dessous est perdu avec une bonne partie des pieds.

N°. XXXI. D'après la connoissance que notre auteur a donnée de la relation de M. Mylne, architecte Ecossois, sur le temple de la Concorde à Agrigente, et que nous avons rapportée dans le tome 2, partie I, les savans et artistes ne seront pas fâchés que nous joignions ici une autre relation qui a rapport au même temple, beaucoup plus exacte et intéressante pour les observations qu'elle contient. M. Jacques Barbier-Noisy, Parisien, architecte de mérite, et très-exercé à dessiner les édifices antiques, s'est fait un plaisir de nous la communiquer : il a fait le voyage de Pœstum et de la Sicile au mois de mai 1784, pour admirer et dessiner les monumens; et pour rendre ses observations plus intéressantes, il nous a aussi donné les dessins faits par lui, avec tant de scrupule et d'exactitude, que nous ne doutons pas qu'ils ne soient beaucoup meilleurs et plus utiles que ceux qui ont été donnés par le P. Pancrase et les autres auteurs qui en ont traité. On les voit ici gravés sous les n°. XXXI à XXXIV. Pour les explications de ces planches, nous nous servirons des propres paroles de M. Barbier (1).

OBSERVATIONS sur le Temple de la Concorde à Agrigente en Sicile, appelé par les Siciliens GIRGENTI, communiquées à M. l'Abbé FÉA, par M. BARBIER-NOISY.

LA figure première de la pl. XXXI. donne le plan de ce temple de deux manières différentes, séparées par la ligne *a a*. La moitié à gauche fait voir le plan comme il existe actuellement; l'autre moitié à droite, fait voir comme il étoit anciennement.

Ce temple est de l'ordre Dorique, et est d'un tems très-reculé; il est périptère, ayant des colonnes avec péristyles ou promenoirs tout autour; il est amphiprostyle, ayant deux portiques, un par-devant qui regarde l'Orient, et l'autre par-derrière; il est hécastyle, ayant six colonnes de

(1) Les Éditeurs de cette Édition Française ont copié ici les explications manuscrites de M. Barbier, qui a bien voulu aussi les leur communiquer. Carlo Féa les avoit traduites en Italien pour son Édition.

front;

front; enfin il est pronostyle, l'intervalle d'une colonne à l'autre étant d'un diamètre et un quart aux entrecolonnemens les plus larges. Il y a six colonnes dans les faces, et treize sur les côtés, compris celles des angles.

Le temple, à partir du diamètre *b b* des colonnes des angles, a, en longueur, deux fois un tiers sa largeur; la longueur de la cella, ou intérieur du temple, compris l'espace pour les escaliers, et les deux vestibules, est de trois fois la largeur de la cella, compris ses deux murs, et chaque vestibule a, en profondeur, la moitié de la largeur de la cella. La cella, sans y comprendre les murs, a, de longueur, deux fois sa largeur : les murs latéraux ont presque le neuvième de la largeur de la cella; les péristyles ou promenoirs entre les colonnes et le mur de la cella, ont un diamètre et deux tiers; enfin les portiques de devant et derrière ont, d'une colonne à l'autre, deux diamètres trois quarts.

Il sembleroit que ce sont toutes ces proportions que nous venons d'exposer, et auxquelles les anciens architectes s'attachoient principalement, qui les ont fait tomber dans une irrégularité que les modernes leur reprochent, qui est, que les colonnes intérieures et pilastres qui séparent le portique du vestibule, dans la largeur du temple, ne viennent pas au nu d'aucune colonne du dehors, mais tombent dans le milieu d'un entrecolonnement : il en est de même sur la longueur du temple; les pilastres ou antes qui s'attachent aux murs, ne correspondent pas aux seconde et cinquième colonnes qui sont sur les façades du temple; mais ils viennent un peu plus en avant. Cette irrégularité est bien excusable, si l'on considère, que d'abord elle n'est point vue du dehors, et qu'en voulant y remédier servilement, il en naîtroit d'autres inconvéniens plus préjudiciables, tels que ceux de donner des péristyles ou promenoirs trop étroits; d'ôter à la cella sa proportion, de deux fois sa largeur; de gâter la belle proportion des portiques et vestibules, et de faire renoncer à y placer des escaliers.

Ce n'est donc pas sans raison ou par cause d'ignorance, que ces anciens architectes ont passé par-dessus cette irrégularité; car l'on voit qu'ils n'ont pas cherché à la sauver, dans aucun des temples de la Sicile, ni dans ceux de Pœstum, où cette même irrégularité se trouve;

mais, au contraire, ils avoient pour maxime constante de la négliger, afin de ne point gâter les proportions des autres parties du temple.

Quoique ces proportions ne se combinent pas toutes exactement avec celles que donne Vitruve pour les temples, cependant elles ne sont pas à rejeter, j'oserois même dire qu'elles leur sont préférables; car en donnant plus de longueur au temple, et mettant treize colonnes sur les côtés, au lieu de onze prescrites par Vitruve (1), l'architecte de ce temple a conservé à la cella la même proportion que donne Vitruve de deux fois sa largeur, et s'est procuré le moyen de placer de doubles portiques, de doubles vestibules, et des escaliers nécessaires dans un édifice quelconque. On peut même dire que la proportion de la longueur, de deux fois un tiers la largeur du temple, plaît plus à l'œil que celle de deux fois seulement la largeur, soit qu'on considère ce temple en perspective sur le lieu, soit qu'on se contente d'en regarder le plan; en outre elle réunit plus d'avantages. Il paroît même que les architectes de ces tems-là suivoient constamment le même principe. Le temple de Junon Lucine, qui est voisin de celui de la Concorde, a treize colonnes sur les côtés, celui de Ségeste en a quatorze; le plus grand temple de Pœstum a pareillement quatorze colonnes sur les côtés, et le plus petit en a treize. Tous ces temples ont des escaliers pour la commodité du service. Au temple de Junon Lucine, on voit qu'il y avoit un corridor souterrain, placé au-dessous du péristyle et des portiques, qui leur est presque égal en largeur, qui tournoit comme eux autour du temple, et auquel on communiquoit sûrement par les escaliers intérieurs.

Outre les deux portiques dont le temple est décoré, il a deux porches ou vestibules ouverts, qui sont séparés des portiques par deux colonnes, et deux antes ou pilastres qui s'attachent aux deux murs de la cella du temple; après le vestibule qui regarde l'Orient, on a pris un certain espace pour y pratiquer, de chaque côté, un escalier; le milieu de cet espace forme un renfoncement qui termine la cella du temple de ce côté-là; ce renfoncement est voûté en berceau, et au-dessus est une chambre pratiquée entre le dessus de la voûte et le toit, qui a les mêmes dimensions que le renfoncement, et à laquelle aboutissent les escaliers.

(1) *Liv.* 3, *chap.* 3.

Ce temple avoit deux portes qui donnoient dans les deux vestibules, et par lesquelles il recevoit le jour; mais on ne peut pas voir de quelle manière les baies des portes pouvoient être fermées, y ayant un mur moderne bâti entre les jambages d'une des portes, qui est la seule qui existe actuellement : on voit seulement que les jambages sont droits et tombent à plomb, et que la porte n'étoit pas plus étroite en haut qu'en bas, comme on le voit dans d'autres portes antiques, selon les préceptes de Vitruve.

Au vestibule qui regarde l'Occident, il y avoit un mur seulement qui séparoit le vestibule de la cella : ce mur n'existe plus, mais on voit les arrachemens dans les murs latéraux.

Ce temple est élevé sur quatre grandes marches ou gradins qui tournent tout autour du temple, et qui sont élevés eux-mêmes sur un soubassement qui s'étend sur tout le temple et les marches, et qui, du côté de l'Orient, saille en avant des marches de vingt-un pieds; il est à remarquer que du même côté de l'Orient, la quatrième marche, au lieu de conserver la largeur de quatorze pouces, qu'elle a tout autour du temple, devient plus large au-devant des quatre colonnes du milieu, et vient en avant de sept pieds deux pouces : il y a encore une cinquième marche qui saille en avant sur la quatrième de neuf pieds cinq pouces, et enfin le soubassement saille en avant, sur la cinquième marche, de quatre pieds six pouces. Comme cette cinquième marche et le soubassement sont un peu ruinés dans cette partie et recouverts de terre, j'ai soupçonné que, dans l'espace de quatre pieds et demi, il y avoit sur le devant quatre autres marches qui, conjointement avec la cinquième marche, qui a un pied de haut, montoient la hauteur du soubassement, qui est de cinq pieds dix pouces six lignes. Sur le côté droit du temple, il y a un petit escalier qui montoit aussi la hauteur du soubassement, qui peut avoir été fait dans des tems plus modernes.

On pourroit conjecturer que ces marches venoient ainsi en avant, pour donner au Grand-Prêtre, et à ceux qui l'accompagnoient, un emplacement élevé et commode pour faire les sacrifices en plein air et devant tout le peuple, au temple de Junon Lucine, que nous avons déjà cité : après les quatre marches qui tournent autour du temple, il y a, du côté de l'Orient, une aire ou platée, au même niveau de la

hauteur du soubassement, qui a toute la largeur du temple et des marches, et qui vient en avant de quarante-deux pieds neuf pouces: cette platée est terminée par trois gradins qui forment un petit amphithéâtre, et qui ont deux pieds de large, et sont espacés l'un de l'autre de trois pieds. Comme l'on dit que ce temple étoit dédié à Junon Lucine, on prétend, par la même raison, que la platée étoit destinée aux Prêtres, et que les gradins servoient pour asseoir les femmes et les jeunes filles qui venoient implorer la Déesse.

Les arcades qui sont percées dans les murs latéraux, ont été ouvertes dans des tems postérieurs, comme on peut le voir planche XXXIII, figure première, qui donne la vue du mur latéral, car on voit que le cintre des arcades n'indique aucune coupe de claveaux, et que pour ouvrir ces arcades, ils n'ont fait qu'enlever les pierres et les tailler en cintre par en-haut; car en remettant les assises de pierre, comme si le mur étoit plein, elles se trouveroient divisées également, et les joints des pierres du premier rang tomberoient exactement sur le milieu des pierres du second rang, et ainsi de suite jusqu'au haut, comme on le voit pratiqué dans ce qui reste de ces murs. De plus, l'histoire fait mention qu'un évêque d'Agrigente avoit converti ce temple en une église chrétienne, et alors on aura ouvert ces arcades; on avoit aussi muré les entrecolonnemens latéraux (dont il reste encore quelque indice), de manière à former une église à trois nefs, une grande et deux petites. Actuellement on n'y a laissé qu'une petite chapelle construite dans une partie de la cella de l'ancien temple.

La planche XXXI fait voir la façade latérale comme elle étoit anciennement, quoiqu'à présent, des deux côtés latéraux du temple, il n'existe que les colonnes, l'architrave et quelques pierres de la frise, le reste de la frise, la corniche et le toît seront tombés, ou auront été jetés par terre. On y voit aussi le mur latéral du temple, composé d'un socle élevé et de dix assises de pierre, jusqu'à la hauteur de la colonne. Ce mur est très-bien appareillé, construit en assises de même hauteur, et les pierres sont de même longueur, et distribuées également. Ces pierres sont jointes les unes à côté des autres, sans mortier, avec une précision étonnante, ce qui fait voir qu'elles ont été taillées bien d'équerre, et posées avec le plus grand soin.

Les colonnes et le mur du temple sont de la même pierre que les murs

de la ville, et la montagne sur laquelle une partie de la ville étoit située; cette pierre est, comme dit M. Brydone, voyageur Anglois, vol. 2, page 12 de la traduction françoise, une immense concrétion de coquillages de mer, réunis et cimentés avec une espèce de sable ou gravier, devenue aussi dure que le marbre même : cette pierre est blanche avant d'être exposée à l'air, mais aux temples et aux autres édifices, elle est devenue d'un ton jaunâtre et coloré.

On voit encore dans cette figure la manière dont les marches saillent en avant les unes sur les autres du côté oriental.

La figure première donne l'élévation principale du côté de l'Orient, qui est la même que celle de l'autre côté opposé : cette façade du temple est presqu'encore entière et bien conservée, à cela près qu'il manque la pierre de la corniche, qui est à l'angle du côté droit, et celle de la frise. N°. XXXII.

Ce temple fait le plus grand plaisir à voir, et en impose par un air de grandeur et de majesté; les proportions générales en sont très-belles et s'accordent très-bien avec les rapports particuliers des différens membres.

Peut-être quelqu'un trouvera que sa proportion générale est trop basse, les colonnes trop courtes et l'entablement trop massif; mais il faut réfléchir que l'architecte étant pénétré du grand caractère qu'il vouloit donner à son temple, il en devoit résulter l'aspect de l'édifice, tel que nous le voyons actuellement; autrement il n'auroit jamais réussi à lui donner ce grand caractère, qu'il a en effet, s'il eût exhaussé les colonnes, s'il eût fait l'entablement plus léger, et le fronton plus élevé; car alors il se seroit rencontré dans ses proportions, que les Grecs, postérieurs à ceux-ci, et les Romains après eux, ont donné à l'ordre Dorique, et que les modernes ont suivi; proportions qui ne nous paroissent préférables, que parce que nous sommes plus accoutumés à les voir. Je suis donc d'avis que ces différentes proportions peuvent s'employer de préférence l'une à l'autre, suivant le jugement de l'architecte. Car, le vrai beau dans l'architecture, ne consiste pas à trouver des proportions plus légères, de préférence à celles plus lourdes, mais à suivre exactement le système de proportion qu'on a jugé à propos de donner à l'édifice, et de mettre un accord parfait entre les proportions générales et les proportions particulières de chaque membre; en sorte que si l'on adopte un système de proportion légère, la masse totale étant légère, les colonnes, les

entablemens et les frontons seront aussi d'une proportion légère; mais si l'on adopte un système de proportion plus lourd, la masse totale étant plus lourde, les colonnes, les entablemens et les frontons devront être d'une proportion plus lourde; et c'est là le principe qu'à suivi l'architecte dans la masse et dans les détails du temple de la Concorde, et dans la simplicité des moulures dont il a orné la corniche.

La proportion générale du temple est telle, que depuis le bas des colonnes jusqu'à la pointe du fronton; elle est un tant soit peu plus des deux tiers de la largeur du temple, ayant seulement la hauteur de la corniche du fronton de plus, autrement elle seroit les deux tiers justes. Les colonnes ont de hauteur quatre fois trois quarts leur diamètre, et elles diminuent par en-haut du quart de leur diamètre; l'entablement a un peu moins de deux diamètres, le tympan du fronton et la corniche qui le couronne, ont à-peu-près le tiers de la hauteur de la colonne, et cette corniche a le tiers de l'architrave.

Les quatre gradins qui sont au-dessous des colonnes ont un peu plus d'un diamètre et demi; quant au soubassement, on ne peut pas déterminer la hauteur juste qu'il avoit, parce qu'il est difficile de retrouver l'ancien sol sur lequel il s'élevoit, à moins qu'on ne fît fouiller, étant recouvert de terre; cependant je l'ai fait d'un diamètre et un quart, qui est la hauteur que j'en ai pu voir dans les endroits où la terre est plus basse.

Les colonnes vont toujours en diminuant, depuis le bas jusqu'en haut; elles sont cannelées de vingt cannelures à vive arête, elles n'ont point de base, leur chapiteau a un demi-diamètre de hauteur et un diamètre et un quart de largeur. La diminution de ces colonnes par en-haut, qui est du quart du diamètre inférieur, est d'une proportion convenable : elles diminuent un peu moins que celles du grand temple de Pœstum, et beaucoup moins que celle des deux autres édifices, dont la trop grande diminution des colonnes, portée jusqu'au tiers du diamètre, déplaît à l'œil, donne une forme désagréable aux colonnes, et paroît nuire à la solidité de l'édifice.

Les colonnes sont composées de cinq assises de pierre ou tambours, dont un forme le chapiteau. L'architrave est égal en hauteur au diamètre supérieur des colonnes, il a un listel qui le couronne, avec un autre plus petit, qui sert de couronnement à six gouttes placées au-

dessous. Ces deux derniers membres ont la même largeur que les triglyphes. Les pierres qui composent l'architrave, portent d'un milieu de colonne à l'autre, et sur son épaisseur il est composé de deux pierres mises à côté l'une de l'autre, et qui ont toute la hauteur de l'architrave.

La frise est d'un pouce plus haut que l'architrave à la partie des triglyphes; mais aux métopes, on y a pris un listel, qui alors fait partie de la corniche, et les métopes sont presque carrés, à partir du dessous de ce listel (1). Les triglyphes n'ont point de chapiteau, c'est-à-dire, de bandeau qui les couronne.

Les triglyphes des extrémités sont posés aux angles de la frise, et les autres sont distribués à égale distance entre eux. Il y a un triglyphe dont le milieu correspond à celui des colonnes, et l'autre correspond au milieu de l'entrecolonnement; les métopes sont égaux entre eux et sont presque caarrés.

Pour trouver cette distribution égale, l'architecte a resserré tant soit peu les deux entrecolonnemens voisins de celui du milieu, et a resserré un peu plus les deux derniers; mais comme ils sont resserrés d'une quantité peu sensible les uns par rapport aux autres, l'œil ne peut s'en apercevoir, et n'en est point choqué. Les deux premiers entrecolonnemens des côtés latéraux sont resserrés de la même quantité que les deux derniers sur la face, afin d'avoir aussi sur la face latérale la distribution égale des triglyphes et des métopes. Cette opération tend aussi à la plus grande durée du temple, en augmentant les forces et la solidité dans les encognures.

La proportion du triglyphe au métope est comme un est à un et demi, et est la même que dans tout autre ordre Dorique.

Les triglyphes ne sont point encastrés dans la frise, mais ils y forment chacun une pierre, et les métopes chacun une autre; ces pierres, à la vérité, ont une épaisseur moindre que les premières de

(1) Il paroît que l'intention de l'architecte, étoit de faire paroitre la frise égale à l'architrave, car la hauteur d'un pouce que la frise a de plus, devoit être cachée par la saillie du listel de l'architrave. La même chose est pour les métopes, qui ont deux pouces de plus sur leur hauteur, pour être un carré parfait, c'est-à-dire, le double de ce qu'il a ajouté à la frise, parce que la métope se renforce sur le triglyphe, justement de la même quantité du double.

l'architrave; mais cela a été fait ainsi pour mieux lier les pierres les unes avec les autres, comme on peut le voir dans la planche XXXIV, figure première.

La hauteur de la corniche est la moitié de l'architrave. Dans cette corniche, perpendiculairement au-dessus de chaque triglyphe, il y a un mutule incliné, qui est égal en largeur au triglyphe, et entre ces mutules, il y en a un autre qui répond au milieu de chaque métope, et qui est égal aux autres mutules; en sorte que dans le plafond, il reste des champs barlongs entre chaque mutule. Le dessous de chaque mutule est orné de trois rangs de gouttes, et il y a six gouttes à chaque rang. Les autres détails de l'entablement se verront mieux en jetant un coup-d'œil sur les planches XXXIII et XXXIV.

La corniche qui couronne le fronton est plus simple que celle inférieure, et n'a point de mutules comme celle-ci, ce qui s'accorde avec ce que dit Vitruve, que les anciens ne mettoient point de mutules dans les corniches rampantes des frontons.

La figure seconde de la planche XXXII fait voir deux coupes différentes prises sur la largeur du temple. Celle à gauche est prise sous le portique, et fait voir la façade qui décore le vestibule : cette façade est ornée de deux colonnes et de deux pilastres, ou antes qui portent une architrave et une frise, où il y a des triglyphes de distribués, dont deux sont aux angles, deux sont à plomb des colonnes, et les trois autres sont intermédiaires entre ceux-ci : cette architrave et cette frise sont plus petites que celles qui sont sur la face de devant.

L'autre coupe, à droite, est prise plus loin sous le vestibule, et fait voir le mur du fond avec la porte qui entroit dans la cella du temple.

N°. XXXIII. La première figure de cette planche fait voir la coupe prise sur le milieu de la longueur du temple; on y voit la coupe du portique, celle du vestibule, les arrachemens du mur qui séparoit le vestibule de la cella, et le mur latéral de la cella avec les arcades qui y ont été percées, et dont nous avons déjà parlé, en traitant du plan, planche XXXI. figure première. On y voit aussi le mur moderne qui ferme la chapelle, la partie de la cella où est la Chapelle actuellement, et la petite chambre au-dessus qui communique avec les escaliers.

La figure seconde de la planche XXXIII, donne les détails en grand de l'entablement, vu de face, et pris sur l'entrecolonnement du milieu,

milieu, on y voit les différentes moulures qui composent la corniche, et l'arrangement des mutules et des gouttes, la distribution des triglyphes et des métopes dans la frise, et la distribution des gouttes dans l'architrave correspondante aux triglyphes.

La figure première fait voir la coupe de l'entablement et du fronton, prise sur la ligne du milieu du temple; on y voit le profil de l'architrave, frise et corniche, de combien les mutules sont inclinées dans la corniche, le profil du tympan du fronton et de la corniche au-dessus, et la manière dont les pierres sont arrangées pour la construction dans tous les différens membres que nous venons de décrire. N°. XXXIV.

La figure seconde fait voir le plan du plafond de la corniche, le plan des mutules avec leurs gouttes, et l'intervalle qui les sépare, la manière dont elles sont disposées à l'angle : on y voit aussi le plan des triglyphes intermédiaires, ainsi que ceux de l'angle.

La figure troisième donne le chapiteau vu en grand, avec un dessin plus en grand des petites moulures qui sont sous le quart de rond, et la manière dont ce quart de rond devient méplat; au bas on a placé le plan du chapiteau et des cannelures des colonnes.

Ici se termine la description de M. Barbier. Nous avons déjà observé ci-devant, tome second, première partie, pag. 671 et suiv., et d'après l'autorité de Diodore, que ce temple et celui de Jupiter Olympien, ont été construits avant la 93e. Olympiade, dans laquelle les Agrigentins furent soumis aux Carthaginois. Avant cette Olympiade, dans laquelle toutes les villes de l'isle furent prises, Agrigente et généralement toutes les autres étoient florissantes, très-puissantes, et les habitans étoient aussi versés dans les Beaux-Arts, et avoient d'aussi beaux monumens que les autres peuples de la Grèce. Les monnoies en sont d'une beauté inimitable. Les Carthaginois, avec un immense butin, emportèrent avec eux, d'Agrigente, une grande quantité de peintures et de sculptures, comme le dit Diodore, qui y furent ensuite reportées par le second Scipion l'Africain quand il prit la ville de Carthage. Cicéron, de qui nous tenons ce fait (1), parle aussi d'un célèbre temple d'Hercule en cette cité, et de tous les monumens de Ségeste, de Syracuse et d'Enna, et d'autres villes de l'isle. La population d'Agrigente montoit, suivant

(1) *In Verr. act.* 2, *lib.* 4, *édit. d'Oliv.*

Potaniello sur Diogène Laerce (1), à huit cent mille habitans ; ce qui devoit se réduire à beaucoup moins pour toute la Sicile, depuis l'invasion des Carthaginois, ainsi qu'on peut le conclure d'après Platon (2). En effet, ces ruines, et spécialement celles du temple désigné par Diodore pour celui de Jupiter Olympien, nous donnent la plus haute idée de la richesse et de la magnificence de ce peuple. On a parlé plus au long, pag. 671, tome second, première partie, de ce temple de Jupiter Olympien, pour expliquer le passage de Diodore. Mais je voudrois ajouter quelques réflexions à ce qui a été dit sur les proportions du temple de la Concorde : on ne peut nier que la manière de parler de Diodore ne soit très-équivoque, sur-tout relativement au portique de devant et de derrière qu'il y suppose. Il paroît d'abord qu'il entend parler d'un portique avec colonnes, et cependant il ne doit pas y avoir eu de colonnes ; mais ce portique a été un portique intérieur en forme de vestibule, fermé à la moitié des colonnes et du mur comme les parties latérales, et cela, premièrement, parce que Diodore parle de portiques, mais non pas de colonnes isolées ou entières ; en second lieu, parce que, si l'on y réfléchit bien, il paroît impossible qu'il se soit trouvé des morceaux de pierres assez longs pour servir d'architrave et soutenir le poids de dessus. En supposant les entrecollemens seulement d'un diamètre ou grosseur de colonne, qui étoit de douze pieds, les morceaux de pierres devoient avoir vingt-quatre pieds de portée ou deux diamètres pour atteindre au milieu des deux colonnes. Il s'ensuit peut-être de cette difficulté, que l'architecte, dans le dessein de bâtir un temple si vaste et de si grosses colonnes, se vit contraint de choisir cette forme d'entablement pour faire soutenir les architraves des murs entre les colonnes. Ainsi, en supposant que Diodore ait encore pris la mesure de la hauteur du temple sur l'une des deux faces, en y comprenant toute la hauteur du frontispice, nous trouverons qu'elle doit être plus basse que les huit diamètres de la colonne, ce que nous avons motivé sur une conjecture à l'endroit cité ; et probablement il devoit être seulement de six. Dans le temple de la Concorde, de même que dans ceux de Pœstum, l'architrave n'est pas plus haute que la frise, mais elle est plus basse d'un

(1) *Lib.* 8, *segm.* 63, *tom. I*, *pag.* 532.

(2) *Epist.* 8, *oper. tom III*, *pag.* 353, vers la fin

demi-pouce. Je ne sais s'il en aura été de même pour le temple de Jupiter. Celui-ci, s'il étoit construit, comme cela pouvoit bien être, à l'imitation du temple de Jupiter Olympien, dont il a pris le nom, aura été de pierres, et couvert en-dedans, comme nous disions tout à l'heure qu'avoit été fait celui d'Athènes, de même que l'autre temple Olympien, et comme l'exigeoit la grande distance de ses parties intérieures. On pourroit dire une infinité d'autres choses sur le passage de Diodore; mais nous les réservons pour un autre tems, parce qu'il demande un plus grand examen et de plus grandes recherches sur les ruines et sur le plan de l'édifice.

Dans cette planche et dans la suivante, on donne les figures de trois étuves, prises de l'*Œuvre* de Schoepflin, dont il est parlé tome second, première partie, pag. 626. La fig. I représente, *A* le four ou l'endroit dans lequel se faisoit le feu pour faire passer la chaleur dans le souterrain ou poële *B* environné de tuyaux dans trois côtés distribués de la manière qui se voit en grand figure III. *C* bain d'eau tiède. *D* éléotesium ou chambre pour se parfumer. *E* apoditerium ou chambre pour se déshabiller, ou plutôt se rafraîchir. *F* le passage des tuyaux du poële au bain. *G* tuyau ou conduit pour introduire l'air extérieur. La fig. II donne l'élévation du plan ci-dessus. *B* Chaudière ou chauffoir pour l'eau qui est précisément au-dessus de la baignoire dont le fond ou plancher, formé de cinq grands carreaux de terre cuite, se trouve soutenu par quatre rangs de piliers, hauts de deux pieds. *C* bain ou baignoire. *D* éléotesium. *F* passage des tuyaux qui communiquent de la chaudière ou du chauffoir d'eau à la baignoire. *G* tuyau ou conduit pour introduire l'air extérieur, moyennant une clef qui devoit donner les degrés de chaleur nécesssaires au bain. Fig. III, quelques tuyaux en grand, pour montrer la manière dont ils se communiquoient les uns aux autres. N°. XXXV.

Vue d'une autre étuve, différente de la dernière, en ce que l'on ne voit qu'une seule partie des tuyaux. Les petits piliers qui soutiennent le plancher sont hauts de deux pieds, et de la grosseur d'un pied sur toutes faces. L'épaisseur des murs est de deux pieds et demi de tous côtés : la largeur de l'étuve est de vingt-cinq pieds de longueur, et de vingt-deux de largeur. Fig. IV. Les conduits et la manière dont ils communiquent dans l'étuve. Fig. VI. Plan d'une troisième étuve. N°. XXXVI.

On observe, dans celle-ci, que dans toutes les parties, les tuyaux sont distans d'un demi-pied l'un de l'autre : le plancher en est soutenu par dix petits piliers, larges d'environ un pied, et hauts de deux. Il y a encore deux autres piliers plus gros que les précédens et de la même hauteur. Au-dessous, fig. VII, élévation de cette étuve, où l'on voit l'ouverture de la porte de trois pieds et demi. On peut présumer que le foyer de cette étuve étoit dans l'espace qui reste entre la porte et les dix piliers.

N°. XXXVII. Pour donner une idée complète des étuves antiques, on offre, dans le haut de cette planche, le dessin d'une étuve découverte dans une petite maison de campagne à Pompeia, donné dans le volume premier du Voyage pittoresque du royaume de Naples (1). Le N°. I est le plan géométral. L'eau entroit par un tuyau *B*, et se rendoit par le mur jusque dans la chaudière *C*, pour être portée ensuite dans la baignoire *F*. *D* étoit le fourneau pour faire la cuisine. *E* un four. *G* montre les tuyaux de chaleur qui circuloient dans le mur, et la forme des briques en pointes dans la partie du mur du dedans de l'étuve, comme en celle de *Scrofano* qui en est voisine; et peut-être dans toutes les autres constructions de ce genre. *I* la porte. *K* petite ouverture dans le mur où se plaçoit une lampe, qui éclairoit à la fois les deux parties, et recevoit l'air par le côté *Z*. On croit qu'un verre placé sur l'ouverture du côté de l'étuve, empêchoit l'air humide d'éteindre la lumière. *M* fait voir une coupe qui recevoit de l'eau froide venant du réservoir, par le moyen du conduit *N H*. Une petite fenêtre de verre éclairoit l'étuve. La coupe de cette niche, N°. III, en fait voir la forme et les ornemens. Une autre coupe de la partie latérale, N°. II, doit achever de faire connoître l'étuve et le fourneau où l'eau se chauffoit, d'où elle se distribuoit de la manière la plus ingénieuse. L'eau arrivoit dans la chaudière 1, et ne se déchargeoit dans la seconde 2, par le moyen d'un conduit ou tuyau, qu'à mesure que l'eau en sortoit. Ces deux chaudières recevoient l'action du feu d'une manière bien différente, ce qui modifioit les degrés de la chaleur. Celle d'eau tiède, qui se rendoit par degrés dans la chaudière d'eau bouillante, la remplissoit sans la refroidir; et ainsi, par le moyen des tuyaux 7 et 8, la

(1) Dixième et onzième livraison, *plan*. 79.

baignoire étoit fournie d'eau chaude et d'eau froide à volonté. Lorsque le bois du fourneau 3 étoit consumé, on animoit le charbon par-dessous l'entrée de la chambre, dont le plancher étoit porté dans son milieu par de petits piliers de terre cuite, creusés et percés de trous, tels qu'ils sont représentés N°. IV. Les briques longues sont posées sur ces piliers, et sur les briques il y a un carreau de quelques pouces d'épaisseur, et dessus une mosaïque, ce qui diminuoit la chaleur trop immédiate de la chambre et de la chaudière qui étoit au-dessous. 5 le gros mur. 6 élévation de briques entre lesquelles s'élevoit l'air chaud, comme on le voit à la lettre *G*, et enfin *H* est l'ouverture par laquelle l'air s'évaporoit. Le N°. V représente une partie du plan de la maison où l'étuve étoit construite.

Dans le bas de cette planche, on voit une peinture des thermes de Titus, qui représente les différentes parties d'un bain antique avec leurs noms, ce qui est très-utile pour entendre Vitruve (1). A cet effet Galioni, dans sa traduction (2), l'a rapportée d'après d'autres auteurs qui l'avoient publiée. Il y fait mention de plusieurs autres étuves antiques, entre lesquelles on distingue celle de Pise, dont Robertelli donne la description (3). Flaminius Vacca parle, dans ses Mémoires (4), d'une étuve qu'il a découverte dans sa maison, derrière le Panthéon, dans les ruines des thermes d'Agrippa. On fait, dans les *Nouvelles Littéraires de Florence*, année 1741 (5), la description d'une étuve trouvée à Rome même, dans la démolition de la vieille église de St.-Etienne à la Poissonnerie, *in Piscinola*. Galiani en fait aussi mention (6). On voit encore maintenant partie d'une autre étuve, dans les souterrains de l'église de Ste.-Cécile, en *trastevere* (7). Il y en a une dans les thermes d'Antonin, dont Piranesi (8) nous donne la figure. A l'endroit cité, notre auteur a fait la description d'une étuve trouvée à la *Ruffinella* au-dessus de *Frascati* : sur cette fabrique, et sur tout le reste du bain qu'on y a découvert avec beaucoup d'autres antiquités, on peut consulter le *Journal des Gens de Lettres*, à Rome 1746 (9). Une autre a été trouvée

(1) *Lib.* 5, *cap.* 10.

(2) *Lib.* 5, *in fine.*

(3) Dans Grævius, *Thes. ant. Rom. tom.* XII, *colon.* 385 *et suiv.*

(4) *Num.* 54.

(5) *Pag.* 180.

(6) *Pag.* 204.

(7) Quartier au-delà du Tibre.

(8) *Antich. Rom. tom. I*, *tavo.* 19, *fig.* 1.

(9) *Art.* XIX, *pag.* 117.

l'an passé, 1784, sur le territoire de *Scrofano*, dans un héritage appelé *Filatica*, appartenant aux Chevaliers Niccolo et Marco Pagliarini, à quinze milles de Rome. Les petits piliers de terre cuite, hauts de plus de deux palmes, et de plus d'un palme de diamètre, étoient d'un seul morceau et creusés en-dedans. Les tuyaux qui montoient le long des deux murs des côtés, étoient d'un carré long, longs d'un demi-palme, hauts d'un palme et demi, et étoient attachés au mur deux à deux par une barre de fer en forme de T, qui passoit entre eux. Le plancher étoit fait à l'ordinaire, de grosses tuiles qui se joignoient au milieu des deux petites colonnes; sur quelques-unes il y avoit cette inscription : VIMATI RESTITUTI OP DOL EX FIG FAUS AVGVS EX. Sur ces tuiles étoit une aire en terre cuite ou carreau très-fort, couvert de dalles de marbre des diverses couleurs taillées en carré, ainsi que cela a été dit par Vacca et Robertelli. Le plancher sur lequel posoient les petites colonnes étoit formé des mêmes tuiles dont on vient de parler. Cette étuve avoit, en avant, comme toutes les précédentes, un petit four ou endroit dans lequel on faisoit le feu, où étoient encore quelques restes de matières brûlées. Vacca, que nous venons de citer, et Winkelmann, qui n'ont pas pris garde à ce petit fourneau, cependant d'une grandeur propre à son objet, et dont Vitruve fait mention, se sont imaginés que le feu se faisoit sous le plancher entre les pilastres : chose impraticable, d'abord par la petitesse du lieu, et à cause du plancher et de ces piliers eux-mêmes, qui n'auroient pas résisté à la violence du feu. On voit très-clairement, dans cette peinture, trois fourneaux d'où la flamme s'insinue entre les piliers, et où l'on faisoit du feu avec du bois plutôt que du charbon, ainsi que le montre la peinture. Le Jurisconsulte Proculus (1) parle de ces tuyaux par lesquels circuloient la flamme et la chaleur; et Stace (2) décrit en ces termes le souterrain de l'étuve et le poële :

Quid nunc strata solo referam tabulata, crepantes
Auditura pilas, ubi languidus ignis inerrat
Ædibus, et tenuem volvunt hypocausta vaporem?

Personne, excepté Robertelli, n'a observé dans les étuves dont nous venons de parler ou dans d'autres, dont la dernière étoit trop ruinée

(1) *Quidam Hiberus*, 13, *ff. de servit. præd. urban.*

(2) *Sylvar. lib.* 1; *cap.* 5, vers la fin.

pour que cela fût possible, si le plancher de l'*hypocaustum* ou poële souterrain où étoient les piliers, avoit une pente vers le fourneau qui étoit à la partie la plus basse, comme le recommande Vitruve, afin que la flamme et la chaleur montant plus directement, et étant retrécies dans leur passage, gagnassent plus vivement la bouche des tuyaux. Selon ce principe, les piliers devoient avoir une diminution graduée dans leur hauteur : c'est ce à quoi aucun auteur ne fait attention, puisque tous les indiquent égaux.

EXPLICATION
DES PLANCHES,
VIGNETTES ET FLEURONS.

TOME SECOND, IIe. PARTIE.

Frontispice. TÊTE de *Xénophon.* L'air noble, le style *grandiose*, et le sublime de l'art qui règne dans ce *therme*, qui se voit à la villa Albani, ont souvent excité l'admiration de Winkelmann. *Voyez* ce qu'il en dit dans ses *Monumenti antichi inediti*, sous le N°. 171. Presque tous les écrivains rapportent que « couronné d'olivier, suivant » l'usage (1), il étoit à faire un sacrifice, lorsqu'à la nouvelle de » la mort de son jeune fils *Grillo*, qui fut tué à la bataille de » *Mantinée*, combattant parmi les Thébains contre les Spartiates, il » fut saisi d'une profonde douleur, et ôta la couronne de dessus sa tête; » mais apprenant ensuite que ce fils s'étoit distingué par-dessus tous » les autres guerriers, il la remit et termina ses fonctions (2) ». C'est le moment que l'artiste a choisi pour rendre la figure de cet illustre Grec, aussi grand capitaine que grand philosophe. *Voyez* page 266, tome second, première partie.

Sur le titre. Médaille de Lucilla, fille de Marc-Aurèle et de Faustine, et femme de L. Verus. L'ensemble du dessin tracé sur le revers, a quelque ressemblance avec une peinture trouvée dans les excavations de la villa Negroni; ce qui peut faire penser que cet endroit délicieux a appartenu à cette Lucilla. Le dessin en a été fait sur une médaille plus petite, que possède M. Gaetani, Prélat Romain, et est conforme à celui que le P. Mazzelini (3) donne dans son recueil. Celui

(1) *Philostr. lit.* Apollon. *lib.* 7, *ch.* 32, *pag.* 311.

(2) *Diog. Laert. lib.* 2, *segm.* 54.

(3) *Numismat. etc. tom. I, tab.* 25, *N°.* 2.

dé-

de Vaillant (dans l'édition de Rome), est très-incorrect (1), ainsi que ceux des auteurs qui l'ont donné d'après lui. On en parle tome second, première partie, page 123.

Page 1. Pierre gravée qui représente vraisemblablement Platon. Winkelmann en juge ainsi (2), à cause des ailes de papillon que cette tête à derrière les oreilles, comme symbole de l'immortalité de l'âme. Car on sait que Platon est le premier parmi les païens qui ait enseigné ce dogme (3). *Voyez* tome second, première partie, pag. 18. N°. I.

Page 55. Tète antique du Musée de Stosch, représentant un philosophe méditant sur l'immortalité de l'âme, enseignée par Platon. Peut-être est-ce Platon lui-même. La tête de mort qui se voit ici semble indiquer ce que nous dit Platon : « Que les pensées des vrais philosophes » sont sans cesse tournées vers la mort » (4). Le papillon est un symbole de l'immortalité de l'âme, et indique aussi qu'elle est séparée du corps ou de la tête, siége de la raison de l'homme selon Platon (5). Voyez *Monumenti antichi inediti*, N°. 170, et tome second, première partie, pag. 266 de notre édition. N°. II.

Au verso de la page 55. Bas-relief de la villa Albani, que Winkelmann rapporte dans ses *Monumenti antichi inediti*, sous le N°. 60. Il est remarquable, moins par la finesse du dessin et du travail, que par la figure même du Satyre et des accessoires. Les couronnes de lauriers qu'il porte, enfilées sur une pique, font ordinairement partie des ornemens que l'on voit sur les enseignes romaines, ainsi qu'on le remarque dans les trois bas-reliefs enlevés d'un arc-de-triomphe de Trajan, et placés depuis sur celui de Constantin (6). On les retrouve aussi dans un autre bas-relief au Capitole, qui a été ôté d'un arc-de-triomphe de Marc-Aurele (7). Peut-être étoit-ce une enseigne de la milice de Bacchus, dont l'armée étoit composée de Satyres et de Bacchantes dans son expédition des Indes. *Voyez* Tome I, page 680. N°. III.

Page 59. Pâte antique du Musée de Stosch. Elle représente Jupiter ailé environné de foudres. Sémélé est étendue à ses pieds. Notre auteur (8) N°. IV.

(1) *Numism. etc. tom. III, pag.* 145.
(2) *Monumenti antichi inedit. N°.* 169.
(3) Athen. Deipn. *l.* 11, *pag.* 507.
(4) Plato. Geog. *pag.* 320, *lib.* 23.
(5) Diog. Laert. *lib.* 2, *segm.* 54. *Conf. Menag. h. l.*
(6) Bartoli admir. *tab.* 12, 16, 19.
(7) *Ibid. tab.* 33.
(8) Descript. des pierres grav. du Cab de Stosch, *N°.* 135.

suppose que ce monument est étrusque, d'après la figure de Jupiter, quoique celle de Sémélé soit du style grec. Les Grecs ne donnoient de grandes ailes qu'à la Victoire, et quelquefois à Diane; mais les Etrusques en mettoient à Mercure, à Minerve et à d'autres divinités. *Voyez* les *Monumenti antichi inediti*, N°. 1, et tome premier, page 235 de notre édition.

N°. V. *Page* 73. Cornaline du Cabinet de Stosch, représentant Jupiter soutenant sur ses genoux Sémélé qui se meurt. Winkelmann croit ce monument étrusque (1). *Voyez* ce qu'il en dit dans ses *Monumenti antichi inediti*, où il en fait également mention sous le N°. 2. *Voyez* aussi tome I, pag. 235, de notre édition.

N°. VI. *Page* 84. Pâte antique du Musée de Stosch, représentant Mars foudroyant les Titans. Notre auteur la rapporte au N°. 4 de ses *Monumenti antichi inediti*. *Voyez* tome I, pag. 378 de notre édition.

N°. VII. *Page* 94. Bas-relief de la villa Albani. On y a refait la moitié d'une des trois figures, comme cela est légèrement indiqué dans la vignette. Il représente une libation à Diane : cette Déesse est caractérisée par le chien qui est à ses pieds. Elle tient en sa main gauche un long flambeau, comme dans beaucoup d'autres monumens de la même ville, et dans sa main droite elle porte une patère (Δέβης), dans laquelle une figure ailée verse une liqueur dans un vase (Πρόχοος) *gutturnium*, c'est-à-dire, fait une libation. Cette Déesse, avec des ailes, n'a aucun des autres attributs de la Victoire : peut-être est-ce Cérès; car l'on voit dans les auteurs (2) que les Achéens rendoient un culte particulier à une Cérès qui portoit un vase ou bocal nommé Ποτηειοφόρος; ce qui pourroit avoir quelque rapport avec la figure de ce bas-relief. D'ailleurs, la libation peut être considérée comme symbole de l'abondance que Cérès répand sur la terre. Winkelmann pense (3) que les ailes données ici à la figure que l'on suppose être Cérès, quoique l'on n'en trouve pas d'autres exemples, n'empêchent pas que cette supposition ne puisse être juste; parce que, dit-il, l'on sait que tous les Dieux prirent des ailes par crainte de Typhon. La figure qui étoit tronquée a été réparée en Bacchus. Dans les poésies d'Orphée il est fils de Cérès sous le nom

(1) Descript. des pierres gravées de Stosch, N°. 196.

(2) Athen. Deipn. *lib.* 11, *pag.* 461.

(3) *Monum. ant. ined.* N°. 23.

de Iacchus. Pindare le nomme Πάρεδρον Δαμάτερος assesseur de Cérès (1). L'union qui existe entre eux paroît encore par une dédicace à Bacchus, à Cérès et à Proserpine; et par les noms de *Liber* et de *Libere* donnés à Bacchus et à Cérès. (2). *Voyez* tome I, pag. 235.

Page 114. Statue en marbre de la villa Albani. Elle représente Némésis, Déesse de la Justice distributive (selon Platon, messagère de la Justice) (3), et fille de la Fortune. Lorsque cette petite statue a été déterrée, elle n'avoit ni tête ni bras, et elle étoit sans ailes. On ne put la reconnoître qu'à sa draperie, qu'elle tient élevée sur son sein; position qu'elle a constamment dans les monumens où elle est représentée. N°. VIII.

La position de la Déesse qui, avec sa draperie, se cache non-seulement le sein, mais encore le visage, indique que la Justice ne fait pas sur-le-champ connoître son empire en châtiant les coupables; mais que c'est au moment où elle ne paroît pas s'en occuper qu'elle frappe inopinément les criminels.

Lorsque l'on voulut réparer cette statue, on chercha une tête qui pût remplacer celle qui manquoit. La tête que l'on rencontra étant coiffée d'une tour, parut d'abord aux savans ne pas pouvoir lui convenir; mais une médaille de Macrin (4) fait voir que les tours conviennent aussi bien sur la tête de Némésis que sur celle de Cibèle. Winkelmann en parle dans ses *Monumenti inediti*, N°. 25. *Voyez* aussi *Histoire de l'Art*, tome second, première partie de notre édition, à la page 509.

Page 122. Bas-relief autrefois existant à Rome, et que notre auteur juge (5), d'après le dessin qui en est resté, avoir été en terre cuite. Il représente la Pudeur à laquelle l'Impudicité fait une offrande vraisemblablement par dérision. La Pudeur se distingue ici par ses ailes des autres monumens où elle est représentée : elle fuit et semble témoigner son aversion pour l'objet offert à sa vue, parmi les fruits et les épis de blé que lui présente l'autre figure à genoux. On sait que les Athéniens rendoient un culte public à l'Impudicité, et lui avoient élevé un temple dans leur ville. N°. IX.

Page 146. Scarabée très-antique appartenant à M. Dehn. Il représente N°. X

(1) *Isthm. od.* 7, *vers.* 3.

(2) *Lips. com. in* Tacit. *pag.* 109.

(3) *Leg. lib.* 4, *pag.* 417.

(4) Buonaroti, *l. c.*

(5) *Monument. antich. ined. N°.* 26.

Neptune tenant la foudre dans sa main droite, et dans l'autre le trident. Winkelmann, qui le rapporte dans ses *Monumenti antichi inediti*, observe (1) que la forme du timon de son char n'est pas pareille à celle des timons que l'on voit sur les autres antiques : au lieu d'être droit il va en se courbant sur la caisse du char. *Voyez* tome second, première part. pag. 4.

N°. XI. *Page* 160. Pierre antique du Cabinet de M. Thomas Jenkins, Anglois établi à Rome, trouvée depuis peu, attachée à un bracelet d'or, qui n'étoit pas moins bien conservé que la pierre.

Gori (2) présume qu'une figure semblable à celle-ci, qui se trouve dans le Cabinet du Grand-Duc à Florence, représente Narcisse, parce qu'elle regarde en bas comme pour se mirer dans l'eau. Cette présomption devient une certitude, quand on examine la pierre que nous expliquons. La fontaine qui se trouve aux pieds de Narcisse, et qui est bien exprimée par la tète de lion, par la bouche duquel l'eau peut couler, ne laisse aucun doute sur le personnage.

L'inclination de Narcisse pour la chasse est indiquée par la petite figure de Diane, posée sur un rocher, et aux pieds de laquelle se voit une tête de cerf.

Le petit Amour qui se trouve sur la fontaine, indique la passion de la Nymphe Echo pour Narcisse, et l'amour que celui-ci a conçu pour lui-même. Au haut de l'arbre on voit attaché le bonnet de Narcisse, et il n'est pas ici sans dessein ; car Casaubon remarque, dans une note sur un passage du poëte Antiphane, cité par Athénée, que le bonnet souple (Πιλίδιον ἁπαλόν) indique un homme mou et efféminé (3).

N°. XII. *Page* 174. Premier fragment d'un travail qui orne un sarcophage de la villa Médicis à Rome. Il avoit été très-mal interprété, jusqu'à ce que Winkelmann ait découvert qu'il représente l'enlevement des deux filles de Leucippe, Roi de Sicyone, par Castor et Pollux.

N°. XIII. *Au verso de la page* 189. Second fragment du même travail : le même sujet avoit été sculpté par Baticles, l'un des premiers artistes de l'antiquité (4). On en voit l'historique dans Pindare (5) et dans Théocrite (6).

(1) *N°*. 3.
(2) *Mus. Flor Gemm. t. II, tab.* 36, *N°*. 2.
(3) Voyez *monumenti antichi inedit. N°*. 24, *cap. VII*.
(4) Pausan. *liv*. 3, *pag*. 255, *l*. 39.
(5) *Nem*. 15.
(6) Idyl. 23.

PLANCHES A LA FIN DU VOLUME.

Ce buste d'Antinoüs qu'on admire sur un bas-relief de la villa Albani, peut être regardé comme le plus sublime élan de l'art, sous l'Empereur Adrien : nous l'avons donné planche VI de la première partie de ce tome, tel qu'il étoit avant sa restauration. Le voici réparé tel qu'on le voit aujourd'hui. Venuti (1), dans son Commentaire sur le même bas-relief, n'a pas fait attention à la guirlande de fleurs qui orne la tête du favori d'Adrien; elle sembloit pourtant propre à faire valoir son érudition. Winkelmann fait mention de ce bas-relief, dans ses *Monumenti antichi inediti*, sous le N°. 180, et s'étend fort au long sur ce sujet. *Voyez* aussi tome second, première partie, page 464, et la seconde partie, page 179. N° I

Tête de Leucothoé, nommé *Ino* avant sa déification, qui prit soin de Bacchus après la mort funeste de Sémélé. Elle est d'un travail exquis, et se voit au Musée Capitolin. Il semble que l'artiste ait cherché à exprimer ce que l'ancien scholiaste d'Hésiode (2) a voulu rendre par l'épithète ΕΛΙΚΟΒΛΕΦΑΡΟΣ, au sujet d'un certain mouvement de prunelles qu'on remarque dans les plus belles têtes de l'antiquité, et particulièrement dans celles d'Apollon et de Niobé : on le distingue encore davantage dans la Junon de la villa Ludovisi, et dans l'Antinoüs de la villa Mandragone à Frascati. Notre auteur rapporte ce buste dans ses immortels *Monumenti antichi inediti*, tome second, pag. 70, N°. 55. *Voyez* ce qu'il dit de Leucothoé, tome premier, page 245 de notre édition. N°. II.

Tête d'une jeune Faune que possédoit notre auteur : elle mérite par sa beauté de trouver place ici, d'autant plus qu'elle contredit la fausse opinion qu'on s'est formée sur la conformation des Faunes. Il paroît que le sculpteur a voulu exprimer l'image de la passion d'amour, qui n'altère ni l'ensemble du visage ni ne consume la vie, mais répand seulement quelque chose de langoureux sur l'un, et caractérise l'autre par un peu de maigreur. Winkelmann en parle sous le N°. 59 de ses *Monumenti antichi inediti*. *Voyez* aussi tome premier, pag. 372; et tome second, première partie, pag. 167 de notre édition. N°. III.

(1) Borioni, *collect. ant. Rom. tab.* 9.

(2) Hesiod, *theog. pag.* 234, *B.* 1, 2.

Fin de l'explication des Planches et Vignettes.

NOTICE

Des Editions dont WINKELMANN *s'est servi pour ses citations, et de celles que* M. CARLO FEA *a employées pour ses notes.*

Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, Histoire et Mémoires. A Paris, 1736 *et suiv.* in-4. C. F.

Achillis (Tatii) Erotica cum notis Cl. Salmasii. Lugd. Batav. 1640. in-12. W.

Achmetis Oneirocritica, cum notis Rigaltii : acc. Artemidori oneirocrit. cum notis ejusd. Lutetiæ 1603. in-4. W.

Adami (And.) Storia di Volsena. Rome 1737. in-4. W.

Addisson, le Spectateur ou le Socrate moderne, trad. de l'anglois, seconde édit. Amst. 1716. 26. tome 6. in-12. C. F.

Æliani (Cl.) variæ historiæ GL. cum notis var. cur. A. Gronovio. Lugd. Bat. 1731. in-4. C. F.

——— de nat. animalium GL. cum notis var. cur. A. Gronovio. London 1734. tome 2. in-4. C. F.

Ænæ Tactici commentarius de Toler. obsid. GL. Extat in Calce Oper. Polybii. Amst. 1670. in-8. C. F.

Æschyli Tragœdiæ GL. cum scholiis græcis et comment. Th. Stanley. Lond. 1664. fol. C. F.

Æschynis. Voy. *Demosthenis*.

Alberti (Leand.) Descriz. di Tutta l'Italia. Bologn. 1550, in-4. W. Ven. 1577 in-4. C. F.

Aldrovandi (Ulyss.) Statue di Roma. Vinez. 1558. in-12. W. *ibid.* 1562. in-12. C. F.

Aleandri (Hyeron.) Explicat. antiquæ tab. marm. Solis effigie symbolisq. exsculptæ. Lutes. Paris. 1617. in-4. W.

Algarotti (Francesco), Opere. Livorno 1764-65. tome 8. in-8. C. F.

Alpini (Prosp.) Medicina Egyptiorum. Lugd. Bat. 1718. in-4. W.

Ammianus (Marcellinus), edit. Henr. Valesii. Paris. 1681. fol. W. cum not. Valesior. et Gronov. Lugd. Bat. 1693. fol. C. F.

Anacreon Teius GL. studio Josuæ Barnes. Cantab. 1705. in-12. C. F.

Anastasius de viris Romanor. Pontific. Paris 1649. fol. W. Cum notis var. Romæ, 1723-35. 4 vol. fol. C F.

Anselmi S. Opera, studio Gerberonii. Lutet. Paris. 1675. fol. C. F.

Anthologia Epig. Græc. ed. Henr. Stephani 1566. in-4. W. Aureliæ Allobrogum 1606. 2 tom. fol. C. F.

Antonioli (Carl.) antica Gennua etrusca sprigata, con due dissertationi. Pisa. 1757. in-4. C. F.

Apollodori Bibliotheca. Rom. 1555. in-8. W.

Apollonii Rhodii Argonauticon GL. Lugd. Batav. 1641. in-8. C. F.

Appiani Alexandrini Historiæ. Lutet. cur. Carol. Stephani 1551. fol. W. 1592. fol. C. F.

Apuleji Op. ad usum Delph. Paris. 1688. C. F.

Arbuthnot's Tables of antient Coins, Weights and Measures. Lond. 1727. in-4. W.

Archelai episc. Mesop. et Manetis disputatio. V. in Zacani collect. vet. monum. W.

Aristæneti epistolæ GL. ed. Sam. Jebb. Oxon, 1730. tom. 2. in-4.

Aristidis op. GL. ed. Sam. Jebb. Oxon. 1730. C. F. Ed. Wechel 1604. in-8. W.

Aristophanes ed. Steph. Bergleri. Lugd. Bat. 1760. 2 vol. in-4. W.

Aristotelis Oper. editio. Sylburgii. 5. vol. in-4. W. Paris. 1654. 4 vol. fol. C. F.

—— Politica edit. Wechel. Franc. 1577. in-4. W.

—— Poetica edit. D. Heinsii. Lugd. Bat. 1643. in-12. W.

—— Historia animalium, edit. Sylburg. W.

Arnobius contra gentes. Lugd. Bat. 1651. in-4. W. C. F.

Arrianus in Epictetum, edit. Uptoni. 2 vol. in-4. W.

—— De expeditio. Alexandri Magni, lib. VII. op. Jac. Gronovii. Lugduni Bat. 1704. fol. W. Amstelod. 1668. in-8. C. F.

Astorii (Joh. Ant.) comment. in antiquum Alemanis Poet. Laconis monumentum allatum e Græcia. Venet. 1697. fol. W.

Athenagoræ apologia pro Christianis, ex off. Henr. Stephani 1557. in-8. W. Paris. 1742. fol. C. F.

Athenæus GL. cum notis Cas. Lugd. 1612. tom. 2. fol. C. F.

Augustini S. oper. stud. Monach. Congreg. S. Mauri. Venet. 1739-45. 13 vol. fol. C. F.

B

Baconis (Franc.) de Verulamio Historia vitæ et mortis. Lond. 1623. in-4. W. Francof. 1665. fol. C. F.

Baldinucci (Filipp.) vite de Pittori. Firenz. 1681. 5 vol. in-4. W.

—— Vita del Caval. Bernini. *Ibid.* 1682. in-4. W.

Banduri (Anselm.) Imperium Orientale sive Antiq. Constant. Paris. 1711. 2 tom. fol. W.

Banier (Antoine) la Mythologie ou les Fables expliquées par l'Histoire. Paris. 1738. 3 vol. in-4. C. F.

Barnes (Joh.) in Iliad. Id. in Eurip. Phœniss. et Troad. W.

Baronii (Cæsaris) Annales Eccles. Lucæ 1738-59. 39 fol. C. F.

Bartholini (Casp.) de Tibiis, lib. III. Romæ 1677. in-8. W.

Bartoli (Santes) admirando. Rome. fol. W.

Basilii (S.) Opera GL. Paris. 1721. 3. vol. fol. C. F.

Batteux. Cours de Belles-Lettres. Paris. 4 vol. in-12. W.

Baudelot. Utilité des Voy. 2 vol. in-12. W.

Bayardi (Oct. Ant.) Catal. de' Monum. d'Ercol. W.

Begeri (Laurentii) Spicilegium antiquitatis. Col. Brandenb. 1692. fol. W

—— —— Thesaurus Palatinus. Heidelb. 1685. fol. W.

—— —— Thesaurus Brandenb. Colon. March. 1696. 3 vol. fol. W.

—— —— Observationes et conjecturæ in numismata quædam antiqua. *Ibid.* 1691. in-4. W.

Belon (Pierre). Observat. sur plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Grece, en Asie, etc. Anvers 1555. in-8. W. Paris 1553. in-4. C. F.

Bentleys (Rich.) Dissertation upon the Epistles of Phalaris. Lond. 1699. in-8. W.

Bergleri (Stephani.) Notæ in Aristophanem. *Voyez* Aristophanes. W.

Bernini (Domen.) Vita del Cav. Bernini. Rom. in-4. W.

Bianchini (Franc.) de lapide Antiate. *V.* in Gorii Symb. litt. tom. 7. W.

— istoria universale. Rom. 1697. in-4. W. C. F.

Bimard de la Bastie. Notæ ad marmor scripturâ Græcâ antiquissimâ, quæ βουστροφηδὸν vocabatur, insigne, præmiss. Tom. 1, Inscr. Muratorii. W.

Blackwall's Enquiry of the life and the Writings of Homer. Lond. 1736. in-8. W.

Blainville. Voyage de Hollande, d'Allemagne, de Suisse et d'Italie. W.

Bletterie (de la). Dissertation sur le Gouvernement Romain. *Voyez* les Mém. de l'Académ. des Inscr. tom. 31. W.

Borelli (Alphons.) de motu animalium. Rom. 1680. in-4. W.

Bos (*du*). Réflexions sur la poésie et sur la peinture. Paris, 1740. 3. vol. in-12. W. 6me. édit. Paris 1755. 3. vol. in-8°. C. F.

Bottari (Joh.) Museum Capitolinum. W.

Boze (Claude Gros de). *Voyez* Mém. de l'Acad. des Inscr. tom 1. W.

Braschius (Joh. Baptista), de tribus statuis in Capitolio. Rom. 1724. in-4. W.

Braunius (Jos.) de vestitu sacerdotum Hebræorum. Amst. 1680. 2 vol. in-4. W.

Brodœi (John). Miscell. lib. VI. Voyez in Gruteri Thes. crit. Tom. 1 pag. 452. W.

Brun (Carl. le). Abhandl. von den Leidenschaften. W.

Bruyn (Corn.) Voyage au Levant. Paris, 1714. fol. W.

Buffon. Histoire naturelle. Paris, 1749-60. 15 vol. in-4. W.

Buonaroti (Filip.) Observationi sopra alcuni Medaglioni antichi. Roma, 1698. in-4. W.

—— Observationi sopra alcuni framenti di vasi antichi di vetro. Firenz. 1716. fol. W.

C

Cabinet du Cardinal de Polignac. Paris, 1742. in-8. W.

Cæsaris (C. J.) Com Cum notis variorum. Cantab. 1706. in-4. C. F.

Callimachus. Ed. Spanhemii. 2. vol. in-8. W.

Cambiagi (Gaetan). Descrizioni del imperial Giardino di Boboli à Firenz. 1758. in-8. W.

Cannevarii (Petr. Max.) De Atramentis cujusq. generis. Roterd. 1718. in-4. W.

Canteri (Guil.) Novarum lectionum, lib. IX. Voy. in Gruteri Thes. crit. tom. 2. pag. 514. W.

Carlencas. Essai sur l'Histoire des Belles-Lettres. Paris, 4 vol. W. Nouv. édit. Lyon, 1757. tom. 4. in-8. C. F.

Carletti (Franç.) Viaggi nelle Indie occid. e orient. Firenz. 1701. in-8. W.

Casauboni (Jos.) Notæ et emendationes in Scriptores historiæ Augustæ ; acc. Salmasii edit. horum scriptorum. W.

Cassiodori, opera. Rothom. 1679. Tom. 2. fol. C. F.

Caylus. Recueil d'Antiquités. Paris, 6 vol. in-4. W.

Cedreni Historiæ, edit. regia. Paris, 2 vol. fol. W.

Celsus (Aur. Corn.) De Medicina, cum notis variorum. Amsteld. 1687. in-8. C. F.

Chambray. Idée sur la Peinture. 1662. in-4. W.

Chamillart. Dissertation sur plusieurs médailles de pierres gravées de son cabinet. Paris, 1711. in-4. W.

Chishull (Edm.) Antiquitates Asiaticæ. Lond. 1728. fol. W. C. F.

Choul (du). Della Religione degli antichi Romani. Lyon, 1569. in-4. W.

Ciacconii F. Alphonsi vita et res gestæ P. P. R. R. et S. R. E. Card. etc. Romæ, 1677. 4. vol. fol. C. F.

Ciceronis Op. cum not. var. Amst. 1724. 2 vol. fol. C. F.

Clementis Alexandrini oper. edit. Potteri. Oxon. 1715. 2 vol. fol. W. Venet. 1757. 2 vol. fol. C. F.

Codini, Delecta ex originibus Constantinopolitanis. Ed. Ge. Donsæ. Lugd. 1506. in-8. W.

Columnæ (Fabii). Purpura Rom. 1676. in-4. W.

Comte (Florent le). Cabinet. W.

Condivi, Vita di Michel Angelo Buonaroti. Rom. 1553. in-4. W.

Constantini Porphyrogenetæ Excerpta varior. auct. GL. Paris, 1634. in-4. C. F.

Cornelius Nepos, ad usum Delphini. Paris, 1675. in-4. C. F.

Corradini (Petr. Marc.) Vetus latium profanum et sacrum. Rom. 1704. 2 vol. in-4. W.

Corsini (Eduard.) Herculis quies et expiatio in Farnesiano marmore expressa. Rom. fol. W.

Cresolii Theatrum Rhetorum. Paris, 1620. in-4. W.

Cuper (Gisbert). Lettres. Amst. 1743. in-4. W.

— — Observationum Libri III. Ultraj. 1670. in-12. W.

Cuper Apotheosis Homeri Amst. 1683. in-4. W.

— — Dissertatio de elephantis. *Vide* in Sallengre Thes. antiq. tom. 3. W.

Curtius Os. Hagæ Comit. 1727. 2 vol. in-8. C. F.

Cyrilli Alexand. S. Voy. Julien. C. F.

D

Damiani Petri S. Opera. Paris, 1604. fol. C. F.

Dapper (Olivier). Afrique. Amst. 1686. fol. W.

Dati (Carlo), vite de Pittori antichi. Firenz. 1667. in-4. W.

Demetrius Phalereus de elocutione, Paris, 1555. in-8. W.

Demontiosi (Lud.) Gallus Romæ hospes. Rom. 1585. in-4. W.

Demosthenis et *Eschynis*. Opera GL. Francof. 1604. fol. C. F.

Denys (Jean-Bapt.). Recueil des mémoires et conférences qui ont été présentées au Dauphin pendant l'an 1672. Paris, 1672. in-4. W.

Descrizione delle pitture, statue, busti e d'altre curiosità esistenti in Inghilterra a Wilton, nella villa di myl. conte di Pembroke; tradotta dal inglese. Firenze, 1754. in-8. W.

Desgodèts. Les édifices antiques de Rome. 2e. édit. Paris, 1779. fol C. F.

Dicœarchi Geographia, edit. Hoeschelii. Aug. Vind. 1600. in-8. W. C. F.

Dickinson (Edm.) Delphi phœnissantes. *Vide* in Crenii opusc. Fasc. I. W.

Dictys Cretensis et Dares Phrygius de Bello Trojano, ad usum Delphini. Amst. 1702. in-4. C. F.

Dio Cassius, edit. Hanover. 1606. fol. W. Reimaro. Hamb. 1750, 2 vol. fol. C. F.

— Chrysostomus, edit. Paris. 1694. fol. W. Lutetiæ, 1604, fol. C. F.

Diodorus Siculus, ed. Wechel. Hanov. 1604. fol. W. Cur. P. Wesselingio. Amsteld. 1746. 2 vol. fol. C. F.

Diogenes Laertius, ed. Menagii. Amst. 1692, 2 vol. in-4. W. C. F.

Dionysii Halicarnassensis opera, ed. Hudsonii. Oxon. 1704. fol. W. C. F.

Dissertations sur diverses matières de religion et de philologie, recueillies par *Tilladet*. Paris, 1712. 2 vol. in-12. W.

Dolce (Lodov.) Dialogo della pittura, intitulato l'*Aretino*. Vinez. 1557. in-12. W.

Donati (Alex.) Roma vetus et recens. Amst. 1695. in-4. W.

Durand, Histoire de la peinture ancienne, extraite de Pline. Londres, 1725. fol. W.

Dutens. Explication de quelques médailles grecq. et phéniciennes. 2e. édit. Londres, 1776. in-4. C. F.

—— Origine des découvertes attribuées aux Modernes. 2e. édit. Paris, 1776. 2 vol. in-8. C. E.

E

Eltner (Jac.), Dissertation sur les Dieux pataïques. *Voyez* dans les Mém. de l'Acad. des sciences de Berlin, l'an 1746, p. 379. W.

Epigrammata et poemata vetera a Petr. Pithœo collecta. Paris. 1590. in-8. W.

Epiphanii S. liber de Ponderibus et Mensuris GL. Extat in Thes. Antiq. Sacr. Ugolini. Tomo XXXVIII. Ven. 1765. fol. C. F.

Eschinardi Franc. Descrizio di Roma e del agro Rom. accresciuta e corr. dall' ab. Ridolphino Venuti. Roma, 1750. fol. C. F.

Evagrii scholastici hist. eccles. GL. Extat inter auct. Hist. eccles. cur. Guil. Reading. Cantab. 1720. 3 vol. in-8. C. F.

Eunapius Sardianus de vitis Philosoph. et Sophist. GL. Colon Allobrog. 1616. in-8. C. F.

Eusebii Præparatio evangelica, edit. Rob. Stepha. Lutet. 1544. fol. W. 1628. fol. C. F.

Eustathius in Homerum, edit. Roman. fol. 4 vol. W.

Eustathius de antiquitatibus Constantinopolitanis. *Vide* in Banduri Imp Orient. W.

Excerpta Constantini Augusti Porphyrogenetæ ex Polybio, Diodoro Siculo, etc. cum ver-

sione et notis Henr. Valesii. Paris, 1634. in-4. W.

Explication d'une inscription antique sur le rétablissement de l'Odéum d'Athènes. *Voy.* dans les Mém. de l'Acad. des Insc. tom. 23. W.

F

Fabretti (Bapt.) Inscriptiones. Rom. 1699. fol. W.

Fabri (Petr.) Agonisticon. Lugd. 1595. in-4. W.

Fabricii (Ge.) Antiquitatum lib. III, ex aere, marmoribus, saxis, membranisve veteribus collecti Romæ. Basil. 1587. in-8. W.

—— (Jos.) Bibliotheca latina, rectius digesta et aucta ab. Jos. Aug. Ernesti. Lipsiæ. 1778. 9 vol. in-8. C. F.

Falconet (Etienne). Réflexions sur la Sculpture, lues à l'Académie de Peinture. Paris, 1761. in-12. W.

Falconieri (Octav.) Inscriptiones Athleticæ. Romæ, 1688. in-4. W.

Faunii (Lucii). De antiquitatibus urbis Romæ. W.

Fazellus F. Thomas de Rebus siculis, cum Animadv. viti M. Amico et Statella. Catanæ, 1749-53. 3 vol. fol. C. F.

Félibien. Histoire des Architectes. Paris, 1687. in-4. W.

Festus Sex. Pomp. et M. Verrius Flaccus. De Verbor. signific. Ad usum Delph. Paris, 1681. in-4. C. F.

Ficorini (Fr.) Osservazioni sopra il Diario italico del P. Montfaucon. Rom. 1709. in-4. W.

—— Roma anticha. *ibid.* 1744. in-4. W.

——Memorie del antico Labico. 1745. in-4. W.

Fiortifiocca (Thom.) Vita di Cola di Rienzo. Bracciano, 1624. in-4. W.

Flavii (Jos.) Op. GL. Cum notis variorum et Avercampii. Amsteld. 1726. 2 vol. fol. C. F.

Fleury. Hist. Ecclesiastiq. Paris, in-4. W.

Florus (L.) Cum notis var. Amst. 1660. in-8. C. F.

Fontanini (Justi). Antiquitates Hort. Rom. 1708. in-4. W. Lugd. Bat. 1723. fol. C. F.

Freret (Nic.) Recherches sur l'équitation des Anciens. Voy. M. de l'Ac. des Insc. tom. 7. in-4. W.

Fresnoy (du). Art de la Peinture, enrichi des remarques de M. de Piles. Paris, 1673. in-12.

G

Galeni, opera græcè, édit. Basiliæ, 4 vol. fol. W. Lutet. Parisiorum, 1679. 13 vol. fol. C. F.

Geinoz. Corrections d'Hérodote. Voy. Mémoire des Inscrip. tom. 23. W.

Gellii (Auli). Noctes Atticæ, cum notis variorum. Lugd Batav. 1666. in-8. C. F.

Gevartii (Casp.) Elector. lib. III. Lut. 1619. in-4. W.

Glycæ (Mich.) Annales GL. Paris, 1660. fol. C. F.

Gordon's (Alex.) Essai towards explaining hieroglyphics of a Mumy. Lond. 1737. fol. W.

Gori (Jo.) Museum etruscum. Flor. 1732. 2 vol. fol. W.

—— Difesa del alfabeto degli antichi Toscani. Firenz. 1742. in-8. W.

—— Dactyliotheca Zanettiana. Venez. 1750. fol. W.

Gravelle. Recueil de pierres gravées antiques. Paris, 1732. 2 vol. in-4. W.

Grævii (Jo. Geor.) Thesaurus antiquit. Rom. Venet. 13 vol. fol. C. F.

Gravina (Vincenz.) Della ragion. Poetica, lib. II. Rom. 1708. in-4. W. Firenz. 1771. in-8. C. F.

Greave (John). Description des Pyramides, dans le premier tome du Recueil des Voyages de Thevenot. W.

Gregorii Syncelli Chronographia GL. Paris, 1652. fol. C. F.

Gregorii Magni S. Opera cura et studio Mo-

nach. Congr. S. Mauri. Paris, 1705. 4 vol. fol. C. F.

Gregorii Nysseni S. Opera GL. Paris, 1615. 2 vol. fol. C. F.

Gregorii Episc. Turonen. S. Opera. Lutet. Paris, 1699. fol. C. F.

Gronovii (Jac.) Thesaurus antiq. Græc. Venet. 12 vol. fol. C. F.

Gruteri Jan. Inscriptiones antiq. Amsteld. 1707. 4 vol. fol. C. F.

Gudii (Marqu.) Inscriptiones antiq. Leoward, 1731. fol. W.

Gyraldi Lilii Gregorii Oper. Lugduni Bat. 1696. 2 vol. fol. C. F.

H

Hardion. Dissertation sur l'origine de la Rhétorique Voy. Mém. de l'Académie des Insc. Tome 14 W.

Harduini Jos. Notæ in Plinium.

Haym (Nicolo Francesco). Tesoro Britannico. Londra, 1719-20. 2 vol. in-4. C. F.

Heinsii (Dan.) Scholæ Theologicæ : acc. Theocr. edit. Oxon. 1699. in-8. W.

Heliodori Æthiopica, ed. Bourdelotii. Lutet. 1619. in-8. W.

Herodotus, ed. Henr. Stephani. 1570. fol. W. edit. P. Wesselingii. Amst. 1763. fol. C. F.

Hesychii. Lexicon. G. cum notis variorum. Lugd. Bat. 1746-66. 2 vol. fol. C. F.

Hieronymi (S.) Opera, ed. Veron. 5 vol. fol. W. Veronæ, 1734-1742. 11 vol. fol. C. F.

Historiæ Augustæ Scriptores VI. Cl. Salmasius recensuit, addit. not et emendat. Is. Casauboni. Paris. 1620. fol. W. Lugd. Bat. 1671. 2 vol in-8. C. F.

Historiæ Poeticæ Scriptores antiqui. Paris. 1675. in-8. C. F.

Holstenii (Luc.) notæ in Stephanum Byzantinum. Lugd. Bat. 1684. fol. W.

—— Commentariolus in veterem picturam Nymphæum referentem. Rom. 1676. fol. *Vide* etiam Grævii Thes. ant. Rom. tom. 4, pag. 1799. W.

Horsley (John) Britannia Romana. Lond. 1732. fol. W.

Huetii (Dan.) Demonstratio evangelica. Paris. 1690. fol. W.

Hume (Dav.) Essays and Treatises on several subjects. Lond. 1735. 4 vol. in-8. W.

Hunt (Thom.) Diss. on the Proverbs of Salomon. Oxfort, 1743. in-4. W.

—— de antiquitate, elegantia, utilitate linguæ arabicæ. *Ibid.* 1739. in-4. W.

Hyde (Thom.) de religione veterum Persarum, ed. secunda. Oxon. 1760. in-4. W. C. F.

J

Joannis Antiocheni cognomento Malalæ historiæ chronica. GL. Venet. 1733. fol. C. F.

Joannis (Chrysostomi) S. oper. GL. Paris. 1718-98. 13 vol. fol. C. F.

Josephi Opera, ed. Havercamp. Amst. 1726. 2 vol. fol. W.

Isidori origines et etymologiæ. *Vide* in Gothofr. auct. lat. linguæ, p. 818. W.

Junius (Franc.) de pictura veterum. W.

Junii (Hadr.) animadv. Lib. VI. Basil. 1556. W.

Justinus cum notis variorum. Lugd. Bat. 1683. in-8. C. F.

K

Kaempfer (Engelbr.), Histoire du Japon. La Haye, 1629. 2 vol. fol. W.

Kerkoëtii (Ant. Petavii) Mastigophorus, s. Elenchus confutationis, quam Cl. Salmasius sub Franci I. C. nomine animadversis Kerkoëtianis opposuit. Partes III. Paris. 1623. in-8. W.

Kirchmanni (Joh.) de funeribus Romanorum, Lib. IV. Hamburg. 1605. in-8. W.

L

Lactantii (Firmiani) Oper. Lutet. Paris. 1748. 2 vol. in-4. C. F.

Lancisii (Joh. Mar.) Physiologicæ animadversiones in Plinianam villam nuper in Laurentino detectam; acc. Marsilii Diss. de generatione fungorum. Rom. 1714. fol. W.

Leopardi (Paul.) Emendationum et Miscellaneorum lib. XX. Antv. 1568. in-4. W.

Lettre sur une prétendue médaille d'Alexandre-le-Grand. Paris, 1704. in-12. W.

Lettre (seconde) sur le même sujet. *Ibid.* W.

Libanii epistolæ. GL. Cur. Jos. Christ. Wolfio. Amst. 1738. fol. C. F.

—— Opera alia. Paris. 1606-27. 2 vol. fol. C. F.

Liceti (Fortun.) Responsa de quæsitis per Epistolas. Bonon. 1604. in-4. W.

Lipsii (Justi) var. Lect. Lib. III. Antv. 1611. in-4. W. Antverp. 1637. 5 vol. fol. C. F.

Livius (Titus) cum not. Crevier. Venet. 1778. 6 vol. in-12. C. F.

Lomazzo (Paolo) Trattato della pittura, scoltura e architettura. Milan, 1585. in-4. W.

Longi Pastoralia, Lib. IV. gr. et lat. Lutet. 1754. in-4. W.

Lucatelli (Petri) Museum Capitolinum. Rom. 1750. in-4. W.

Luciani Opera, ed. Grævii. 2 vol. W. Amst. 1743. 4 vol. in-4. C. F.

Lupi (Ant. Mar.) Dissert. et animadv. ad nuperr. Severæ Martyris Epitaphium, Panormi. 1734. in-4.

Lycophronis Alexandra. GL. cum Comment. Joan. Tzetzis, cur. Pottero. Oxon. 1702. fol. C. F.

M

Macrobius ex edit. Pontani. Bat. 1597. in-8. W. Patav. 1736. in-8. C. F.

Maffei (Scip) Verona illustrata. Veron. fol. W.

Maffei (Paol. Aless.) Racolta di statue. W.

Magalotti (Lorenzo) Lettere Firenz. 1721. in-4. W. Venet. 1719. in-4. C. F.

Magii (Hier.) Miscellaneorum Lib. VI. Venet. 1654. in-4. W.

Manilli (Jac.) Descriz. della villa Borghese. Rom. 1650. in-8. W.

Mariette, Traité des pierres gravées antiques. W.

Marklandi (Hier.) Lectiones Lysiacæ. Lond. 1739. in-4. W.

Marliani (Barth.) Urbis Romæ topographia. Rom. 1544. fol. W. Basiliæ. 1550 fol. C. F.

Marmora Oxon. cum notis Seldeni, Lydiati, et Prideaux. Oxon. 1676. fol. C. F.

Marshami Jo. Canon chronicus Ægyptiacus, Lond. 1672. fol. C. F.

Martin. Explication des monumens qui ont rapport à la Religion. Paris, 1739. in-4. W.

Martorelli (Jac.) Comment. de regia theca calamaria. Neap. 1756. in-4. W.

Maximi Tyrii Dissertationes. GL. cum notis var. Lond. 1740. in-4. W. C. F.

Mazochii (Alex. Symn.) Commentarii in Æneas tabulas Heracleenses. Neap. 1754. fol. W. Neapoli, 1727. in-4. C. F.

Memorie di vari escavazioni vivente sante Bartoli, giunta ad ult. ediz. della Rom. ant. e modern. W.

Meursii (Joh.) Roma Luxurians. Hafn. 1631. in-4. W. Op. Florentiæ, 1741. 12 vol. fol. C. F.

Middleton (Conyers), vita di M. T. Cicerone. Venet. 1748. 5. vol. in-8. C. F.

Milizia (Franc.) Vite de' piu celebri architetti. Parma, 1782. 2 vol. in-8. C. F.

Minucci (Paoli), note al Malmantile Riacquistati. *Voyez* Zipoli. W.

Miscellanea manuscripta Bibliotheca Collegii Romani. Rom. 1760. 2 vol. in-8. W.

Monconys. Voyages. Lyon, 1665. 2 vol. in-4. W.

Montelatici (Domen.) villa Borghese. Rom. 1700. in-8. W.

Motraye. Voyages en Europe, Asie, Afrique. La Haye, 1727. 3 vol. fol. W.

Muratori (Lodov. Ant.) Annali d'Italia colle Prefaz. crit. del Pad. Catalani, Roma, 1752. 54 vol. in-12. C. F.

Musæus de Hero et Leandri amoribus. Cum Comment. Dan. Parei. Francof. 1627. in-4. W.

Musantii Jo. Dom. Tabulæ chronologicæ, Romæ, 1750. in-4. C. F.

N

Nardini (Famiano) Roma antica. Rom. 1704. in-4. W. Rom. 1771. in-4. C. F.

Natter de la gravure en pierres. W.

Nicomachi Geraseni Arithmeticorum Lib. II. Paris. 1538. in-4. W.

Nixon's Essay on a Sleeping Cupid. Lond. 1755. in-4. W.

Nonni Dyanistaca, ed. prima Falkenburgii. Antv. ex off. Plantin, 1569. in-8. W. Hanoviæ, 1605. 2 vol. in-8. C. F.

Norden's Travels in Egypt and Nubia. London. 1757. fol. W.

Norris (Henr.) Lettere, nel tomo 4 dell opere sue. W.

Nouveau Traité de Diplomatique. Paris, 4 vol. in-4. W.

Nummi Pembrokiani, 1746. in-4. W.

Numismata maximi moduli ex museo Card. Alex. Albani in Vaticanam bibliothecam translata, et a Rudolpho Venuto notis illustrata. Rom. 1739. 2 vol. fol. W.

Nurra (Joh. Paul.) Diss. de varia lectione adagii : *Tinctura Sardiniaca.* Florent. 1708. in-4. W.

O

Olivieri (Annibal). Pisaurensia notis illustrata. Pisauri, 1738. fol. W.

—— Diss. sopra alc. Medaglie Sannitiche. V. nelle Dissert. dell' Acad. di Cortona, tom. 2, p. 24. W.

Onosandri Strategicus, ex edit. Nic. Rigaltii. Lut. 1599. in-4. W.

Origenis oper. GL. Paris. 1733. 4 vol. fol. C. F.

Orosius (Paul.) Lugd. Bat. 1767. in-4. C. F.

Orville (Jac. Phil. d') Animadv. in Charitonem Aphrodisiensem. W.

Ovidii Metamorphos. W.

P

Paciaudi (Paul.) Monumenta Peloponesia. Rom. 1761. 2 vol. in-4. W.

Palmerii (Jac.) Exercitationes in auctores Græcos. Traj. ad Rhen. 1694. in-4. W.

Pancirollus (Guido). Notitia utr. Imperii ab eo illust. Lugd. 1623. fol. C. F.

Panvinii (Onufrii). Fasti Romanorum. Venet. 1558. fol. C. F.

Paris (Matthei). Opera, edit. Willielmo Watt. Paris. 1644. fol. C. F.

Parutæ (Phil.) Sicilia numismatica, cur. Sigeb. Haverc. Lugd. Bat. 1723. fol. C. F.

Passeri (Joh. Bapt.) Lettere Roncagliesi. V. Ipsius opusc. scient. tom. 22. W.

Pauli Silentiarii. Descriptio templi S. Sophiæ. Paris. 1670. fol. C. F.

Pausanias, edit. Kuhnii. Lips. 1699. fol. W. Lipsiæ, 1796. C. F.

Pauw. Recherches philosophiq. sur les Égyptiens, les Chinois, etc. Genev. 1774. 2 vol. in-8. C. F.

Pelloutier. Histoire des Celtes. Paris, 1770. 8 vol. in-8. C. F.

Perrault (Charles). Parallèle des Anciens et des Modernes. Amst. 1693. 2 vol. in-8. C. F.

Petiti (Petri) Diss. de Amazonibus. Amst. 1687. in-8. W.

Petiti (Sam.) Miscellaneorum, lib. IX. Paris. 1639. in-4. W.

Petrarcha (Franc.) Oper. Basil. 1581. 4 vol. fol. C. F.

Petronii Satyricon, edit. Burmanni. W. Cum notis variorum. Amst. 1669. in-8. C. F.

Philonis Judæi opera, ed. Mangey. 2 vol. fol. W. Francof. 1691. fol. C. F.

Philostorgii. Histor. Eccles. Extat inter auctores Historiæ Eccles. 1720. 5 vol. Cantab. C. F.

Philostratorum opera, ed. Olearii. Lips. 1709. fol. W. C. F.

Photii Bibliotheca. Rhotomag, 1653. fol. W. C. F.

Pighii Steph Vinandi Annales Roman. Antverp. 1515. 3 vol fol. C. F.

Pignorii (Laur.) Tabula Isiaca. Amst. 1669. in-4. W.

—— Symbolæ epistolica. Patav. 1629. W.

Piles (de). Remarques sur l'Art de la peinture de du Fresnoy. W.

Pitture Ercolane. W.

Plato ex edit. Serrani. fol. W. 1578. 3 vol. fol. C. F.

Plinii Historia naturalis, edit. Harduini. W. 1723. 3 vol. fol. C. F.

Pluche. Histoire du Ciel. W.

Plutarchi opera, ed. Henr. Stephani, 1572. 6 vol. in-8. W. Paris. 1624. 2 vol. fol. C. F.

Pollucis Onomasticon GL. cum notis variorum. Amst. 1706. 2 vol. fol. C. F.

Poloni. Diss. sopra il templo della Diana d'Epheso. *Voy*. nella Diss. dell' Academia di Cortona, tom. 1, pag. 2. W.

Polybius, ed. Casaubon. Paris. 1609. fol. W. Francof. 1619. fol. C. F.

Porphyrius de Abstinentia, etc. Lugd. 1620. in-8. C. F.

Pratilli (Franc. Mar.) della via Appia, lib. IV. Napoli, 1745. fol. W.

Prideaux (Humphr.) not. ad marm. Arundel. W.

Procopii Historiarum sui temporis, lib. VIII. Paris. 1662. fol. W. Paris. 1663. 2 vol. fol. C. F

Propertius cum notis Burmanni sec. et var. Traj. ad Rhenum. 1780. in-4. C F.

Prudentii (Aurelii) opera. Antv. 1564. in-8. W. Hanoviæ, 1613. in-12. C. F.

Ptolemœi Cl. Op. GL. Amst. 1605. fol. C. F.

Q

Quintiliani Institutiones Oratoriæ, ed. Lugd. Batav. 1668. in-8. W. Cum notis var. Lugd. Bat. 1665. in-8. C. F.

R

Radzivilii (Nic. Christ.) Jerosolimitana peregrinatio. Antv. 1614. fol. W.

Recueil des Médailles du cabinet de M. Pellerin. Paris, 1763. in-4. W.

Reinoldi (Jo.) Historia Litterarum Græcarum et Latinarum. Etonæ, 1652. in-8. W.

Relandi (Hadr.) Antiquitates Hebræorum. Traj. Bat. 1712. in-12. W.

Riccobaldi. Apologia del Diario italico del P. Montfaucon. Venez. 1710. in-4. W.

Riccoboni (Car.) Commentarius de historia. Venet. 1568. in-8. W.

Richardson. Traité de la Peinture. W.

Rigaltii (Nic.) Notæ in Onosandri strateg. W.

Rolli (Paol. Ant.) Poesie. London, 1717. in-8. W.

Roy (le) Ruines des plus beaux monumens de la Grèce. Paris, 1758. fol. W. Paris, 1770. 2 vol. fol. C. F.

Rubenii (Alberti). De re vestiaria veterum, lib. II. Antv. 1665. W.

Rutgersii (Jani). Variarum lectionum, lib. VI. Lugd. Bat. 1618. in-4. W.

Rycquii (Justi). De Capitolio Commentarius. Gandavi, 1617. in-4. W.

S

Salmasii (Cl.) Plinianæ exercitationes in Solinum. Paris. 1629. 2 vol. fol. W. Traj. ad Rhen. 1689. 2 vol. fol. C. F.

—— Explicatio duarum inscriptionum Herodis Attici et Regillæ. Lutet. 1619. in-4. W.

—— Confutatio animadversionum Cercotii (Petarii). W.

—— Notæ in Tertulianum de Pallio. W. Paris, 1629. in-8. C. F.

—— Notæ ad scriptores Hist. Augustæ. W.

Sarno (Robert de). Vita Jo. Joviani Pontani. Neap. 1761. in-4. W.

Scaligeri (Jos.) Opuscula. Paris. 1610, in-4. W.

Scaligeri (Jul. Cæs.) Poetices, lib. VII. 1561. fol. W.

Scammozi (Vincenz.) Discorso sopra l'antichita di Roma. Venez. 1581. fol. W.

Scarfo (G. G.) Lettera nella quale vengono expressi in rami, e dilucidati varii antichi documenti. Venez. 1759. in-4. W.

Schwartzii (C. G.) Miscellanea politioris humanitatis. Norinb. 1721. in-4. W.

Scriptores rei Rusticæ, Varro, Cato, Columella, Palladius, cum notis variorum. Lipsiæ, 1735. 2 vol. in-4. C. F.

Scylacis Periplus, cum not. Is. Wossii. Amst. 1639. in-4. W. C. F.

Sexti Empirici opera. Col Allobr. 1621. fol.

Sidonii Apollinaris, opera a Sirmondo recognita, notisq. illustrata, edit. sec. Paris. 1652. in-4. C. F.

Sigonii (Car.) de Antiquo jure provinciarum Italiæ. Lut. 1576. fol. W. Mediol. 1732. 6 vol. fol. C. F.

Sirmondi (Jac.) Vetustissima inscriptio, qua L. Corn. Scipionis elogium continetur, Romæ nuper reperta et explicata. Rom. 1617. in-4. C. F.

Sophocles GL. Cum schol. vet. et not. Th. Jonhson et variorum. Lond. 1758. 2 vol. in-8. C. F.

Sozomeni, Hist. Eccles. GL. Extat inter auctores Historiæ Eccles. Cantab. 1720. 2 vol. fol. C. F.

Spectator (the). Lond. 1724. 10 vol. in-12. W.

Spencer (John). Polymetis, or an enquiry concerning the agrement between the works of the Roman Poets and the remains of the antient Artistes, in teen books. Lond. 1747. fol. W.

Spon (Jacq.) Discours sur une pièce antique et curieuse de son cabinet. Lyon, 1674. in-12.

Statii Thebaid. W.

Stephanus (Henr.) de abusu linguæ græcæ. in-8. W.

—— Paralipomena Grammatica. W.

Stobœi Jo. Sententiæ GL. Aurel. Allobrog. 1694. fol. C. F.

Strabo cum comment. Is. Casauboni. Paris. 1620. fol. W. Cum notis var. 1707. 2 vol. fol. C. F.

Struys (Jean). Voyages. Amst. 1681. in-4. W.

Suetonius cum animadv. Is. Casauboni. Paris. 1610. fol. W.

Symmachi Q. Aurel. Epistolæ ex rec. Jos. Ph. Paræi. Neapoli nemetum 1617. in-8. C. F.

Synesii opera GL. Cum notis Petavii. Paris. 1633. fol. C. F.

T

Tableaux du cabinet du Roi, statues et bustes antiques des maisons royales. Paris, 1677. fol. W.

Tatiani Oratio adv. Græcos, extat in calce oper. S. Justini Mans. Paris. 1742. fol. C. F.

Taylor (Joh.) Comment. ad Marmor Sandvicense. Cantabr. 1743. in-4. W

Tertuliani Op. cum not. de la Cerda. Lut. Paris. 1641. 2 vol. fol. C. F.

—— Carmen ad senatorem, extat inter oper. Paris. 1598. fol. pag. 1100. C. F.

—— Ad nationes. Extat inter oper. edit. Lutet. Paris. 1684. fol. C. F.

Testelin (Henr.) Sentimens sur la pratique de la Peinture. Paris, 1680. fol. oblong. W.

Tetii (Hier.) Ædes Barberinæ. Rom. fol. W.

Themistii orationes, cum not. Petavii et Harduini. Paris. 1684. fol. W. C. F.

Theodoreti. Historia Eccles. Extat inter auctores Hist. Eccles. Cantab. 3 vol. fol.

—— Opera. Paris. 1642–84. 5 vol. fol. C. F. 1720. fol. C. F.

Theodori Prodromi Epistolæ gr. et lat. *Vide* in Miscell. MS. Bibl. Coll. Rom. t. 1. W.

Theophrasti Eresii Opera omnia, ed. Dan. Heinsii. Lugd. Bat. 1612. fol. W. C. F.

—— Caracteres Ethici Comment. Casauboni et Præl. Duporti, ex edit. Needham. Cantab. 1712. in-8. W. Lugd. 1638. in-8. C. F.

Thévenot (Jean), Recueil de divers voyages, Part. III. Paris, 1666. 3 vol. fol. W.

Thuani (Joh. Aug.) Historia sui temporis, edit. Londin. 7 vol. fol. W.

Thucydides, ed. Henr. Stephani. 1564. fol. W. Ex rec. Dukeri. Amst. 1731. fol. C. F.

Tibullus cum notis Vulpii. Patav. 1749. in-4. C. F.

Tomasini (Jo. Phil.) de Donariis et Tabulis votivis. Utini, 1639. in-4. W.

Trilleri

Trilleri (Dan Wilh.) Observationes criticæ. Francof. 1742. in-8. W.

Turnbull's (George) Treatise of antient paintings. Lond. 1740. fol. W.

Turnebi (Adrian.) Adversaria triginta libris distincta. Argentor. 1604. fol. W.

V

VAILLANT (Jo.) selectiora monumenta in ære maximi moduli e museo Franc. de Camps. Paris. 1694. in-4. W.

Valle (Pietro *della*) Viaggi. Rom. 1663. 2 vol. in-4. W.

Valois. Observations sur les médailles de Mezzabarba. *Voy*. dans les Mém. de l'Acad. des Inscr. tom. 16.

Valerius (Max.) cum notis var. Leidæ, 1726. in-4. C. F.

Varro (Terent.) de re rustica, ed. Aldina. Venet. 1533. in-8. W.

—— opera, et in eum conjectanea Jos. Scaligeri, exc. Hen. Stephanus. W.

Vasari (Georgio) Vite de' Pittori Firenz. 1568. 3 vol. in-4. W. Livorno et Firenze, 1769-72. 7 vol. in-4. C. F.

Vesalii (Andr.) de humani corporis fabrica, Lib. VII. Basil. 1555. fol. W.

Ughellii Ferdinandi Italia Sacra. Venet. 1713. 10 vol. fol. C. F.

Victorii (Petr.) variæ lectiones. Florent. 1553. fol. W.

Victorini (Marii) Grammaticæ, Lib. IV. *Vide* inter Putschii Gramm. Veter. p. 2449. W.

Vignola (Jo.) Diss. de anno imperii Severi Alexandri quem præfert cathedra marmorea S. Hippolyti Episc. in Biblioth. Vaticana. Rom. 1712. W.

Virgilius cum notis integris comment. Servii et not. varior. Amst. 1746. 4 vol. in-4. C. F.

Virgilii Æneis. W.

— Catalecta et aliorum Poetarum latinorum vet. Poemata cum Comm. Jos. Scaligeri. Lugd. Bat. 1617. in-8. W.

Vitruvii Architectura, ed. Philandri. Lugd. 1552. in-4. W.

Vitruvio tradotto dal March. Berardo Galiani. Neap. 1758. fol. W.

Vittoria (Vincenz.) Osservat. sopra il libro della Felsina pittrice, per difesa di Raffaele da Urbino. 1703. in-8. W.

Volaterani (Raphaelis) Commentarii Urbani Lugd. 1552. fol. C. F.

Vossii (Gerh. Jo.) poeticarum Institutionum, Lib. III. Amst. 1747. in-4. W.

Ursini (Fulv.) illustrium imagines. Antv. 1606. in-4. W.

Vulpii (Jos. Roc.) tabula Antiana e ruinis veteris Antii effossa. Rom. 1726. in-4. W.

W

WALLERII Mineralogia. Paris. 1753. 2 vol. in-8. W.

Walpole (Hor.) Catalogue of the royal and nobles Authors of England, with list of their works; printed at Strawberi-hill. 1758. in-8. W.

Warburton. Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens. Paris, 1744. 2 vol. in-12. W.

Watelet. L'art de peindre, poëme, avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture. Paris, 1760. in-12. W.

Wheler's (George) Journey into Greece. Lond. 1682. fol. W.

Whright's (Ed.) Observations made in travelling through France, Ital. etc. Lond. 1703, in-4. W.

Wilde (Jac. *de*), Gemmæ Antiquæ. Amst. 1692. W.

Winkelmann (Jean), Description des pierres gravées du cabinet de Stosch. Florence, 1760. in-4. W.

—— Monumenti antichi inediti. Rom. 1767. 2 vol. fol. W.

Wise numi Bodleiani. Oxon. fol. W.

Witsii (Herm.) Ægyptiaca. Amst. 1696.

Woeldicke (Marc.) Meletema de lingua groenlandica. *Voy*. in scriptis Acad. Hafniens tom. 2, p. 137.

X

Xenophontis opera, e theatr. Scheld. 5 vol. in-8. W. Francof. 1596. 2. vol. fol. C. F.
— Ephesii, Ephesiacorum lib. IV, de amoribus Anthiæ et Abrocomæ. Lond. 1726. in-8.
Xiphilinus (Jos.) excud. Henricus Steph. 1592. fol. C. F.

Z

Zacagni (Laur. Ant.) Collectanea veterum monumentorum Ecclesiæ græcæ et lat. Rom. 1698. in-4. W.
Zanetii Statue di Venezia. 1740. 2 vol. fol. W.
Zanotti (Gio. Pietr.) Lettere familiari in difesa di Malvasia. Bologn. 1705. in-8. W.
Zeno (Apostolo) Lettere. Venez. 2 vol. in-8. W.
Zipoli (Perlone) Malmantile riacquistato con le note di Lamoni et di Minucci. Firenze. in-4. W.
Zosimi historia nova, cum not. var. Cizac. 1679. in-8.
Zuccaro (Feder.) Idea de pittori, scultori e archit. in due libri. Torino, 1607. in-8. W.

Fin de la Notice des Auteurs.

TABLE DES MATIÈRES

Contenues dans les trois premiers Volumes des Œuvres de WINKELMANN.

Le chiffre romain indique le volume, et le chiffre arabe la page.

Y y 2

B

D

Dinomène,

E

F

G

H

Hyacinthe,

J

I

K

L

M

O

P

Q

R

S

T

V

U

W.

X.

Y.

Z.

Fin de la Table des Matières.

TABLE DES CHAPITRES

Contenus dans le Tome second, deuxième Partie des Œuvres de WINKELMANN.

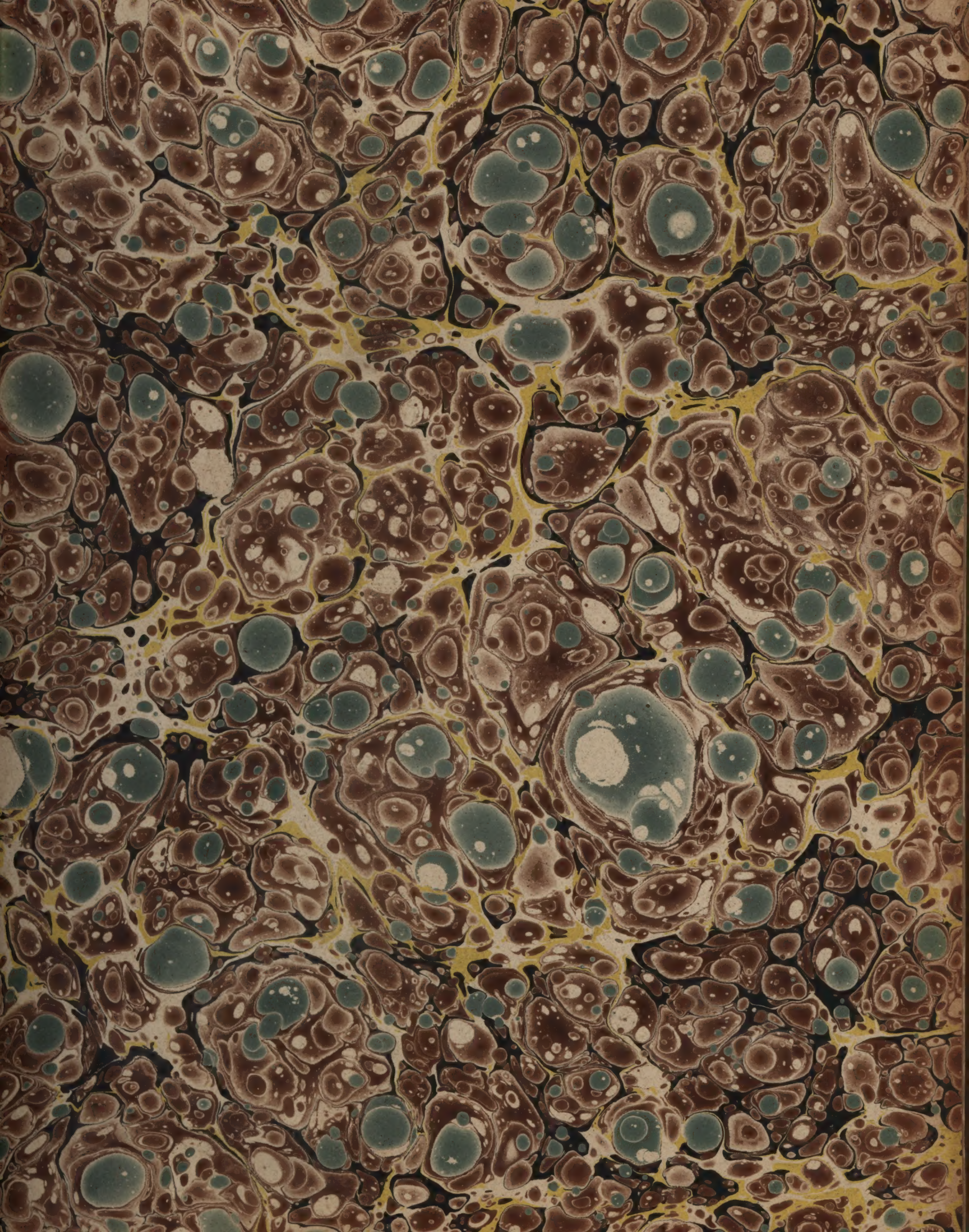
Fin de la Table des Chapitres.



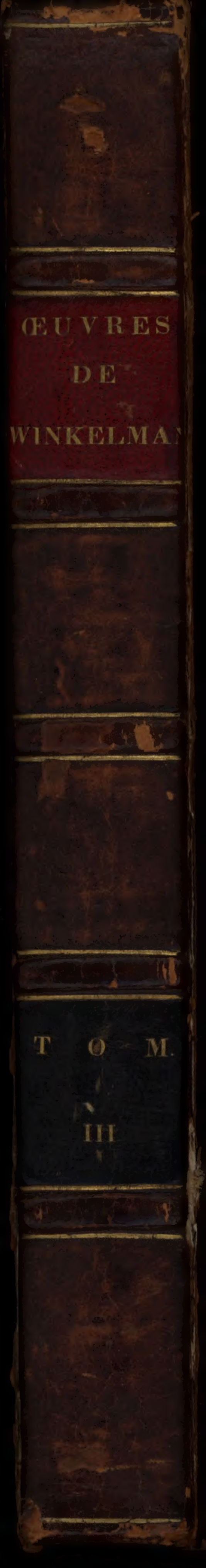









Special 85-B
3274
v.2
pt.2
THE GETTY CENTER
LIBRARY


ŒUVRES
DE
WINKELMAN
TOM.
III